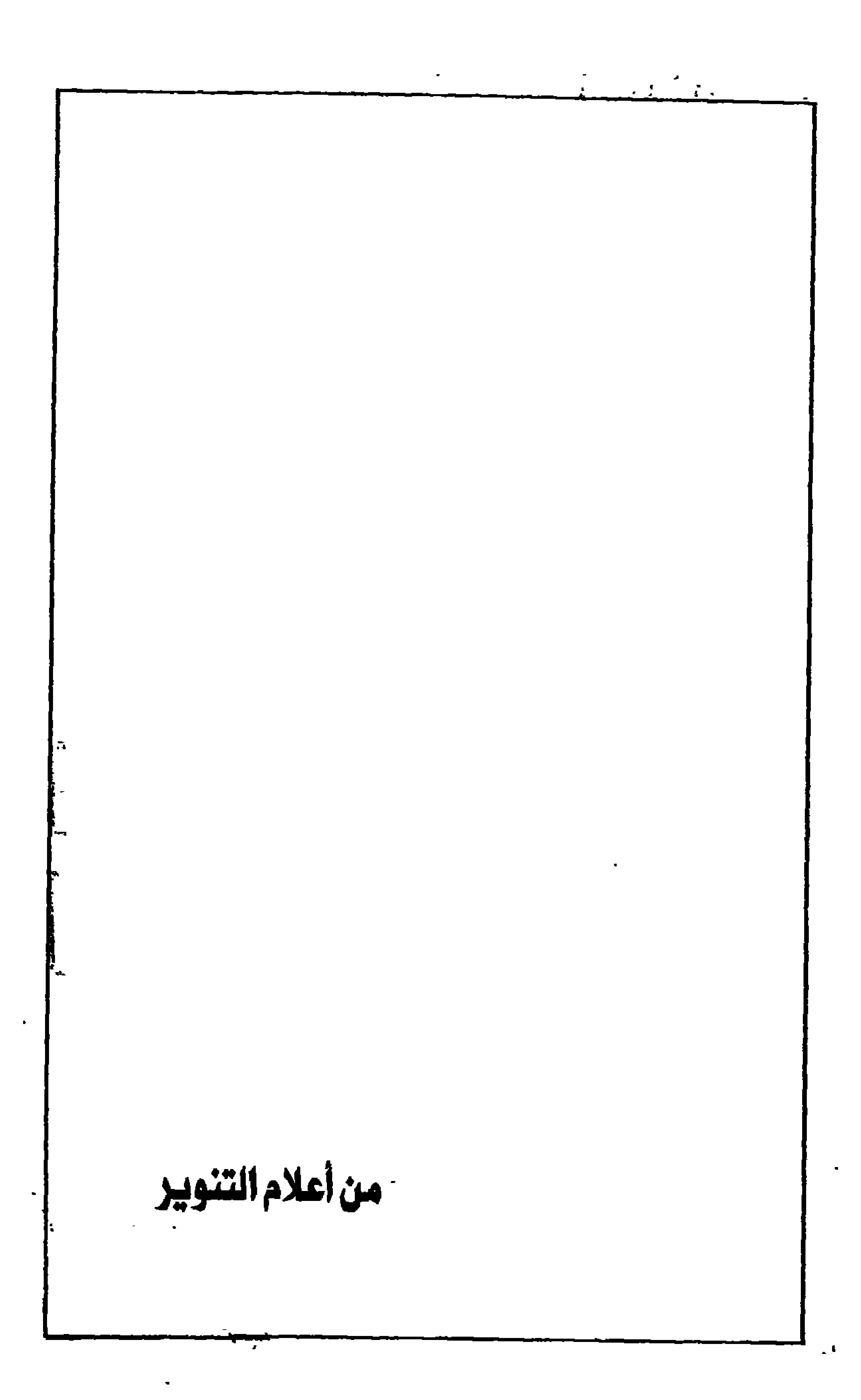
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٥

روائع الأدب العربى
(الأعمال الفكرية)

د. جابر عصفور

من أعلام التنوير



من أعلام التنوير

من أعلام التنوير

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٩٥
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(روائع الأدب العربي)

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الحكم المحلى
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ : هيئة الكتاب

لوحة الغلاف
للفنان جمال قطب

الانجاز الطباعي والفنى
محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

مفتتح

هذه مقالات كتبت أغلبها للقارىء العادى الذى ليس متخصصا فى الأدب، والذى يسعى إلى اكتساب معارف أولية عن هذا الفضاء الزاخر الذى نطلق عليه الثقافة. وإذا كانت النظريات النقدية المعاصرة تحدثنا عن القارىء المضمن الذى أصبح عنصرا تكوينيا فى حضور النص، وعاملا تأسيسيا فى تشكيله، فإن القارىء المضمن فى هذه المقالات فرض حضوره عليها، وأسهم فى توجيهها وبنائها على السواء، فهى مقالات تسعى إلى التعرف الذى هو خطوة أولى تسبق التخصص، وتهدف إلى التقديم الذى يأتى بعده التمكين، وتتوجه إلى قارئها فى خطاب أشبه بخطاب الأصدقاء، يخلو من التعقيد والتدقيق، وينأى عن الإشارة المباشرة إلى مراجعه. والواقع أننى كنت أفكر فى تلامذتى بالدرجة الأولى، بوصفهم قراء، وأنا أكتب هذه المقالات، واتطلع إلى أن أجاوزهم إلى دائرة أكثر اتساعا من أشباههم الذين هم فى حاجة إلى أن نؤكد لهم قيم الاستنارة والإبداع بوصفها قيم المستقبل.

وليس مصادفة أن تتحدث هذه المقالات عن رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك وطه حسين والعقاد وزكى نجيب محمود ومحمد مندور ولويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وعبد المحسن بدر والعدوانى وأمل دنقل، فهؤلاء جميعا أعلام من أعلام الاستنارة، يصلهم الحلم بالمستقبل، ويجمع بينهم السعى الدءوب لاستنباط الوسائل التى تنتقل بالمجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ويقرب بينهم طموح الإبداع الذى يبحث عن الجمال فى النظام، وعن النظام فى الفوضى، وكلهم كان عليهم كسر الإطار الثابت الجامد الذى وجدوا أنفسهم فيه ليحققوا لإبداعهم فضاءً أوسع مجالا، ويصوغوا لأمتهم مستقبلا أكثر وعدا. ولذلك اصطدموا بعناصر الثبات، وأصول التخلف، وعوامل الإظلام، فى كل مجال من المجالات التى أبدعوا فيها. ولم يكن من الغريب أن يدفعوا ثمن تحديهم للمجتمع، وثورتهم على تخلفه، وبحثهم عن بديل أكثر حيوية وتوثبا فى كل مجال من المجالات التى عرفوا بها. وبقدر تمردهم على الثابت كان توتر إبداعهم، وبعمق ثورتهم على التخلف كان انجازهم الذى أسس للتقدم.

وهناك جانب آخر يصل بين هؤلاء الذين تحدثت عنهم هذه المقالات، وهو جانب له أهميته التى أحرص على إبرازها فى كل مجال. لقد كانوا جميعا، فى

إنجازهم المتعدد الأبعاد، تجسيدا العقل النقدى الذى ينتج قدر ما يستقبل، ويبدع أكثر مما يأخذ، منهم نموذج لوعى العقل الذى يجاوز نفسه بنقد نفسه، ولا يتلقى عن غيره إلا ما يخضعه لحضوره الذى يفرض بصمته. هكذا كان تلقى رفاعة وعلى مبارك لحضارة الغرب، وكان تأثيرهما بالآخر، حواراً وجدلاً، إضافة وتأصيلا، وذلك فى آلية عقلية لم تختلف جذريا عن الآلية التى تلقى بها مندور وزكى نجيب محمود عن الآخر نفسه. ولذلك كانت الأصالة سمة أساسية فى إنتاجهم الفكرى وإبداعهم الفنى على السواء. لايختلف، فى ذلك، يوسف إدريس الذى حلم بأن يكتب «قصة مصرية جدا» ومسرحا عربيا عن زكى نجيب محمود الذى شغل نفسه باكتشاف العلاقة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة شأنهم فى ذلك شأن عبد المحسن بدر وأمل دنقل.

ولا أخفى على قارىء هذا الكتاب أننى عندما كتبت أغلب هذه المقالات كان يؤرقنى ماأراه حولى من شيوع التطرف والتعصب، والحضور السلب لأقلام تستمد حبرها من بلاد أخرى تدعو إلى التخلف، وتطمع فى أن تحل محل مصر حين تستبدل بالعقل النقل وبالنيل الصحراء ويغنى العقل ثراء النفط، ولذلك كنت حريصا على الكتابة عن هؤلاء الأعلام الذين تمثل القيم التى انتموا إليها درعا للمقاومة، وأملا فى استمرار الإبداع، وترياقا لرياح السموم التى تهب من الصحارى الموحشة. هذه الصحارى هى ما كان يقاومه أحمد العدوانى الشاعر القومى للكويت الذى ينبغى أن نتذكره حين نرى بعض أبناء وطنه يستبدل الذى هو أدنى بالذى هو خير. لقد كان العدوانى نموذجا للاستنارة وسط البادية ولذلك بقى اسمه وسقطت عشرات الأسماء التى لم تعرف من معنى البادية سوى صلف التعصب.

هل أضيف، فى النهاية، أن كل واحد من هؤلاء الذين كتبت عنهم كان نموذجا للتسامح، داعية للحوار، ساعيا إلى الاختلاف الخلاق الذى يتحقق به الحضور الإبداعى لكل الأطراف؟ أحسب أن هذه الإضافة مهمة، فالإضاءات التى ينطوى عليها هذا الكتاب إضاءات تنطلق من روح التسامح وحق الاختلاف الذى هو البداية الحقيقية للتحضر والتقدم والإبداع.

جابر عصفور

سبتمبر ١٩٩٤

رفاعة الطهطاوى
رائد التنوير

رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣). رائد التنوير بلا منازع، وبشير التقدم بحق، ومؤسس النهضة العربية الفكرية الحديثة بلا جدال. يتردد اسمه منذ أشهر، فى الأوساط العربية التى تهتم بالتنوير وتدافع عنه، فى مواجهة جحافل الإظلام، وذلك بمناسبة مرور مائة وعشرين عاما على وفاة رفاعة الطهطاوى. احتفلت طهطا موطنه فى الصعيد «الجوانى» بهذا المولد، تذكرت المكتبة التى اقيمت باسمه فى قصره، وتم تزيينها، وإعادة تأسيسها. وتحركت فرقة مسرحية واعدة، تقدم مسرحية نعمان عاشور عن «بشير التقدم» وهى سرد ملحمى لحياة الشيخ رفاعة الطهطاوى. وتذكرت العواصم العربية كلها الرجل الذى استهل الاستنارة، عندما وضع أول لبنة فى صرح التعليم الحديث، وابتعث أول جريدة - مجلة واعدة، وأسس مدرسة الألسن، وتخرج على يديه عشرات من المترجمين الأكفاء الذين تحولوا

إلى اعلام النهضة. وكتب فى كل فروع المعارف الحديثة التى رأى فيها وسيلة للنهوض بأوطان العرب، والانتقال بها من وهاد التخلف إلى ذرى التقدم. وصاغ ثمرة أول لقاء حديث بين الشرق المتطلع إلى النهضة والغرب المتقدم، وذلك فى عمله البديع «تخليص الإبريز فى وصف باريز». وترجم أول رواية حديثة إلى اللغة العربية. وهى رواية سياسية، تهدف إلى تنوير أولى الأمر، وتثقيفهم بأصول الحكم العادل، وهى رواية «مغامرات تليماك» للكاتب فنلون (١٦٥١ – ١٧١٥) الذى أصدرها فى باريس عام ١٦٩٩ ليعلم ولى عهد فرنسا مسؤوليات الحاكم وواجبات الملك، بواسطة استخدام تاريخ اليونان وآدابهم، فاستعار إطار مغامرات تليماكوس ابن اوديسيوس الذى ارتحل باحثا عن أبيه الغائب ليعود به إلى وطنه. وقد ترجم رفاعة هذه الرواية حين نفاه الخديوى عباس إلى السودان (١٨٥٠ – ١٨٥٣) فاستغل الوقت فى الترجمة التى كانت رسالته، واستغل الترجمة فى بث آرائه عن الحكم العادل ضمن النص المترجم الذى أصدره فى بيروت (عام ١٨٦٧ بعد عودته من المنفى) بعنوان «مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك».

لقد كانت الترجمة هى وسيلة رفاعة الأولى فى الانتقال بوطنه

إلى آفاق العصر الحديث. نقل بها كتب الاستنارة الفرنسية وعرّف بها، منذ أن تعرف هذه الكتب لأول مرة فى السنوات التى قضاها في باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١) منذ أن ذهب إليها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره، وصافحت عينه مؤلفات روسو وفولتير ومونتسكيو، وكل أعلام التنوير الفرنسي. والترجمة هى قناع رفاعة المراوغ، حين كان يحاول نقل أفكاره السياسية وتوصيلها، بكل ماتحمل هذه الأفكار من إشارات إلى كيفية تحقق العدل، والثورة على الظلم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يعجب رفاعة الطهطاوى بميراث الثورة الفرنسية، فى هذا المجال، وأن يترجم ، وهو فى باريس، نشيد المارسلييز نظما، ويتبعه بترجمة «القصيدة الباريسية» التى قيلت فى ثورة الفرنسيين ضد ملكهم شارل العاشر. لقد أهاجته قيم الحرية والعدالة والمساواة التى رفعتها الثورة الفرنسية، وبقدر تمثله لهذه القيم، واسترجاع تراثه العربى الإسلامى الذى يتجاوب معها، صاغ نشيد المارسلييز الفرنسى (الذى تهدم على وقع ايقاعه سجن الباستيل) فى صياغة عربية تومئ إلى نظائر الطغيان، فى كل مكان، وتقول فى أوضح بيان:

إلهى، كيف يقهرنا ملوكٌ بسبل العدل ليس لهم سلوكُ

وأنذال للاستعباد حيكوا   وما فى الفخر يشركنا شريك

ولا أحد به أبدا حريا

عليكم بالسلاح أيا أهالى

ونظـم صفـوفكم مثـل اللآلى

وخوضوا فى دماء أولى الوبال

فهـم أعـداؤكم فى كل حـال

وجـورهـم غدا فيكم جليـا

بنا خوضوا دماء أولى الوبـال

مؤكد أن النص الفرنسى الأصلى لا يعرف المسحة العربية الجـزلة التى أضـفـاها رفـاعة عليـه، ومؤكـد أن تشبـيه صفوف الثـائرين بالنظم مثل اللآلى بعيد عن البـلاغة الثورية للمتمردين الذين هدمـوا البـاسـتيل رمـز الظلم والجـبروت، ولكن الصيـاغة العربية بنبرتها الحماسية، وتراثها الذى يدعم نبرة الفخر، تبرز مطلب «العدل» والثورة على «الاستعباد» وحب «الحرية». إن حب الحرية هو النغمة الأساسية فى كل ما ترجمه رفاعة، ولا يوازيها فى ارتفـا ع مـدى الصـوت والوقع إلا حب العـدل والإيمـان بالمسـاواة، وتلك نغمة أخرى تتضافر مع غيرها من النغمات

التى تتجاوب أصداؤها فى المفتتح النظمى الذى يصوغ به رفاعة القصيدة الباريسية على هذا النحو:

يا أهل فرانسة الغرا — يا شجعانا بشهامتكم
عشتم فى الرق وورطته — والآن، خذوا حريتكم
ما أحسن يوم فخاركم — بتوافقكم فى كلمتكم
كُرّوا كراً للظفر بهم — النصر حليف شجاعتكم

إن النظم الفرنسى ينقلب إلى لسان عربى مبين فى أمثال هذه الأبيات ، واللسان العربى المبين يتوسل بالنص المترجم ويخفى تحته مطامحه الحقيقة إلى الحرية والعدل. هكذا يختفى رفاعة المعلم المنفى إلى السودان تحت قناع منظور مربى تليماك ورفيقه فى رحلاته، ويقول له :

«ما أسعد الأمة التى يحكمها ملك عاقل، وسلطان عادل. تعيش فى الرخاء والكرم والسخاء، وتكون سعيدة مرتاحة، وتحب دوام ملكه إذ هو السبب فى الراحة. يا تليماك، إذا ساعدتك المقادير بالتولية على ملك أبيك، فاحكم هكذا، وأدخل السرور على الرعية، وأحبهم كأنهم عيالك، لتحظى بكونهم أيضاً يحبونك، وعاملهم حسن المعاملة بحيث يفهمون أن هذا بحسن تدبيرك ويقصد الراحة والمحبة لهم... فالملوك الطغاة التى لا تشتغل إلا

بالتخويف والإرهاب وهضم رعاياهم بقصد الإطاعة ومنع الارتياب. هم كناية عن طاعون ووباء يهلك بهم الناس ويضيعون هباء».

حقا «ما أسعد الأمة التى يحكمها العقل والعدل». ذلك ما تعلمه رفاعة من «تخليص الإبريز»، حين توقف أمام تمرد الشعوب على ظالميها، وتعلم معنى الدستور والقانون والفصل بين السلطات والتسامح وحق الاختلاف وحرية التعبير وضرورة مقاومة الظلم. وكانت البداية يوم أن جلس فى غرفته المتواضعة، فى مدينة باريس، بيده قلم، وفى صدره حماسة الخارجين من الثورة الفرنسية، وأمام عينيه وثائق يتعلم منها معنى العدل فى سوس الأمم. هكذا، ترجم ما عرفه عن تدبير الدولة الفرنسية هدية إلى شعبه العربى المسلم، ووصية إلي ولى النعم محمد على الذى أرسله ليتعلم من الفرنسيس أسباب تقدمهم.

ولم يكن من المصادفة - والأمر كذلك - أن يكون أول «دستور» باللغة العربية هو الدستور الذى ترجمه رفاعة الطهطاوى فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر، قبل عودته إلى مصر عام ١٨٣١، وهو الدستور الذى يؤكد أن ملك فرنسا - ومن ثم كل ملك - ليس مطلق التصرف ، وأن لويز

الثامن عشر (بضم اللام وكسر الواو) الذى ألف هذا الدستور القنون الذى أسماه «الشرطة» La Sharte يمكن أن يكون مثالا يحتذى. هذا الدستور، وإن كان غالب مافيه ليس فى كتاب الله تعالى، يؤكد أن العقول البشرية يمكن أن تهتدى بذاتها إلى أن العدل والانصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد، فالعدل أساس العمران، ولا عمارة إلا بالعدل، وأبلغ الأشياء فى تدبير المملكة تسديدها بالعدل. وأول مادة فى هذا الدستور أن البشر متساوون أمام القانون، وأن من حق كل واحد منهم الوصول إلى أى منصب أو رتبة . ويعنى ذلك أن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره، وأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوى فى الأحكام والقوانين، بحيث لا يجور الحاكم على إنسان، وأن حرية كل إنسان مباحة، وحقه مكفول فى أن يظهر رأيه وعلمه وسائر ما يخطر بباله، مما لا يضر غيره، فيعلم الإنسان سائر مافى نفس صاحبه خصوصا الورقات اليومية المسماة «بالجورنالات» و«الكازيطات»، الأولى جمع «جرنال» (جريدة) والثانية جمع «كازيطة» (مجلة) فإن الإنسان يعرف منها سائر الأخبار المتجددة، سواء كانت داخلية أو خارجية، أى داخل المملكة وخارجها.

وإذا كانت الترجمة هى قناع الشيخ رفاعة الذى تخفى وراءه، ونقل كل ماكان يريد توصيله إلى من يطالع ما كتب، تأكيدا لحلمه الجميل فى أن تنتقل أمته من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، فإن الكتابة الذاتية كانت وسيلة موازية لهذا القناع. لقد بدأت رحلته التنويرية بالرحلة إلى فرنسا، وقبل الرحلة نبهه أستاذه الجليل الشيخ حسن العطار إلى ضرورة تدوين مشاهده فى كتاب. هكذا انبثقت فكرة «تخليص الإبريز فى وصف باريز» ، وذلك بالمعنى الذى جعل الكتاب استخلاصا لأسباب تقدم الفرنسيين، ووصفا للمظاهر الفعلية لهذا التقدم. وكما كان السفر «مرآة الأعاجيب»، على نحو ما قال الشيخ حسن العطار فى تقديمه كتاب تلميذه بعد أن فرغ منه وعاد إلى مستقره، كان السفر تحولا للوعى، وتغيرا فى الفكر، وارتحالا من منظور إلى منظور. وكانت الكتابة تسجيلا لهذا التحول، خطوة خطوة.

ويبدأ «تخليص الإبريز» حركته من القاهرة، ومن ولى النعم الذى سهل الدخول فى وظيفة واعظ فى العساكر الجهادية، ثم منها إلى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بهذه المدينة البهية، وقبل أن

تنقلب الصفحة الأولى من الكتاب، ونغادر القاهرة، يؤكد لنا الشيخ الشاب، الواعظ الذى صار مبعوثا، أن هدفه من الكتاب هو حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع. ويعلن الشيخ الشاب فى حسرة خلاصة الرحلة، من قبل أن تبدأ أوراق وصفها، كأنه يستبق النتيجة التى لا يصبر عليها، ويقول مقسما: «ولعمر الله إننى، مدة إقامتى بهذه البلاد، فى حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه». هذه العبارة هى مفتاح الكتاب كله ومفتاح جهد رفاعة فى حياته كلها..

كيف تصل بلاد المسلمين إلى التقدم الذى وصلت إليه بلاد الفرنجة؟ ذلك هو السؤال الذى استهل به رفاعة الرحلة. وكان «تخليص الإبريز » هو البداية، ووصف باريز هو المنطلق. وكان أول الإجابة مرتبطا بإعمال العقل - لا النقل - فى تحصيل المعرفة، وإطلاق سراح العقل فى التجريب والإبداع دون حجر عليه، ودون تعلل بالقشور، أو الجمود الذى يعوق حركة العقل ويشله. وتمضى الإجابة التى تقرن العقل بالعلم الذى لا يفصل بين المصنع والمعمل، ويتأسس بالمكتبة والمخبر، وينمو

بالاكاديمية الحرة والمؤسسة التعليمية المستقلة. ويتضافر العقل والعلم مع العدل والمساواة فى معاملة الحاكم للمحكوم، ومعاملة المواطن للمواطن، ويتأسس ذلك كله بالفصل بين السلطات وخضوع الجميع إلى الدستور والقانون. وحين تتأكد الحرية بوصفها القيمة التي تنطوى عليها قيم العدل والمساواة والعلم والعقل يتأكد التقدم فى المجتمع، وتكتمل إجابة رفاعة عن السؤال.

ولم يكن مصادفة أن يبدأ رفاعة الفصل الأول من المقالة الثانية من «تخليص الإبريز» ساخرا ، دون أن يعلن سخريته، وينهى الكتاب فى «الخاتمة» مهاجما دون أن يعلن هجومه. وفى كلا الحالين، كان يؤكد قيمة العقل فى أكثر سياقاته حساسية لعصره. يتوقف قبل أن يصف دخوله إلى مدينة مرسيليا، أى وهو فى الأعراف الفاصلة بين شرقه المتخلف والغرب المتقدم الذاهب إليه، يتوقف رفاعة ، والسفينة تنتظر فى الحجر الصحى (الكرنتينه) ليذكر ما قيل عن مناظرات بعض فقهاء المغرب، فقد وقعت الواقعة بين العلامة الشيخ محمد المناعى التونسى المالكى المدرس بجامع الزيتون ومفتى الحنفية العلامة الشيخ محمد البيرم، وذلك حول الحجر الصحى (الكرنتينة) مباح هو أم

حرام؟ أما الأول فذهب إلى التحريم مؤكداً أن الكرنتينة من جملة الفرار من القضاء. وذهب الثانى إلى الإباحة والوجوب مستدلا على ذلك من الكتاب والسنة. ويصمت رفاعة عن التعليق. لكن وصفه للكرنتينه يغنى عن كل تعليق.

وتغادر سفينة رفاعة الأعراف، ويصل إلى باريس، ويتعلم، ويسجل خلاصة ما تعلم. لكنه، وهو يختم كتابه، يتوقف عند المرأة الفرنسية، فينصفها، ويؤكد صورتها الجميلة فى إبداع الفنون واتقان العلوم. ويقول لنا إن السؤال يقع كثيرا من جميع الناس عن حالة النساء عند الإفرنج. ويجيب رفاعة عن السؤال بقوله: «إن وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة النساء لا يأتى من كشفهن أو سترهن، بل منشأ ذلك التربية الجيدة والخسيسة والتعود على محبة واحد دون غيره، وعدم التشريك فى المحبة والالتئام بين الزوجين». ولا يعلن رفاعة عن من تقع عنده «اللخبطة» لكن سياق كتابه يوضح المقصود، وأهم من ذلك يوضح حلمه فى أن تصنبح النساء فى وطنه «حسان المسايرة» لا يتخلفن عن الذكور من تحصيل المنافع والفوائد، خصوصا بعد أن علمته باريس «أن للنساء تآليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكتب من لغة إلى أخرى مع حسن العبارات وسبكها وجودتها»

كما تعلم أنه لا يليق للمرء أن يسأل عن جمال المرأة وحده بل «عن عقل المرأة وقريحتها وفهمها وعن معرفتها».

ولم تكن صدفة – والأمر كذلك – أن أول كتاب يترجمه رفاعة ، في باريس، يحمل عنوان «قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر»، ونقرأ فيه أنه «كلما كثر احترام النساء عند قوم كثر أدبهم وظرافتهم، فعدم توفية النساء حقوقهن ، فيما ينبغي لهن الحرية فيه، دليل على الطبيعة البربرية». ولم تكن صدفة أن آخر كتاب أخرجه قلم رفاعة كان «المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين» وهو الكتاب الذى طبع فى العام الذى افتتحت فيه أول مدرسة لتعليم البنات، وهو العام نفسه الذى توفى فيه رفاعة الطهطاوى رائد التنوير الأول عام ١٨٧٣.

على مبارك
طليعة الأفندية

من يسمع عن «علم الدين» فى هذه الأيام؟ ومن يعرف مؤلفها؟ هل يذكر الطلاب الذين يذهبون إلى قاعات الدرس كل يوم، فى كل مراحل التعليم، اسم مؤلف هذا الكتاب الذى تدين له مدارسهم الحديثة بالكثير؟ هل يعرف الذين يدخلون دار الكتاب، فى القاهرة، اسم الرجل الذى أنشأ هذه الدار وقام بتنظيمها وتزويدها بأكبر ثروة عربية من المخطوطات والمطبوعات الأولى؟ هل يعلم العابرون فوق «القناطر الخيرية» اسم المهندس الذى اسهم فى إكمالها؟ هل تعلمّ السائرون فى شوارع القاهرة العجوز شيئا عن الرجل قام بتنظيمها؟ هل تلقى ركاب قطارات السكك الحديدية فى مصر معلومات عن ذكرى الرجل الذى أشرف على أكبر توسع لها فى عهد الخديو إسماعيل؟ لا أظن أن الكثيرين يسمعون عن على مبارك مؤلف

«علم الدين» أو أن طلاب المدارس يذكرون هذا الرجل الذى هو أبو التعليم. وأحسب أن أغلب طلاب دار العلوم وطالباتها في القاهرة يجهلون اسم الرجل الذى أنشأ كليتهم، ولن نجد واحدا من بين مائة، من شباب الصحافة والإعلام، قد سمع عن مؤسس مجلة «روضة المدارس». ولن يجد الداخلون إلى دار الكتب المصرية القديمة، أو الحديثة، صورة أو تمثالا لعلى مبارك الذى أقامها. ومن المؤكد أن أغلب القائمين على مبناها المطل على كورنيش النيل فى القاهرة لم يسمعوا عن مؤسس دارهم القديمة. ولن نجد حول القناطر الخيرية، أو فى الطرق المتعددة فى مدينة القاهرة، أو حتى الاسماعيلية، من يذكر أبناءها باسم على مبارك ناظر الأشغال وناظر المعارف العمومية وناظر السكك الحديدية وناظر القناطر الخيرية، والمترجم والمؤلف الذى خلف لنا «علم الدين» «والخطط التوفيقية» وغيرها.

ولد على مبارك عام ١٨٢٣ وتوفى عام ١٨٩٣، تحديدا فى ليلة الثلاثاء الموافق ١٤ نوفمبر (٥ جمادى الأولى ١٣١١)، أى أننا نحتفل، فى هذا الشهر، بمرور مائة عام على وفاته. نحاول أن نسترجع ذكراه وسط الأحداث المتلاحقة التى لا تكاد تترك

لنا مجالا لاستعادة الذكرى والتواصل الخلاق مع التراث الذى ندين له بالنهضة وذكرى على مبارك لها أهميتها التى لابد من تأكيدها فى هذه السنوات التى نلوذ فيها بقيم «الاستنارة» فى مواجهة مخاطر «الإظلام»، فقد كان على مبارك رائدا جليل القدر من رواد هذه الاستنارة. مزج العلم بالفنون، والخبرة العسكرية بالخبرة الإدارية، وجمع إلى الاهتمام بالتعليم الاهتمام بهندسة المدن، وبأنظمة الرى أنظمة المواصلات، وبالعمل الوزارى العمل الشعبى، وأتقن علوم العرب القديمة وفنون الغرب الحديثة، وكان صورة أخرى من رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) الذى أصدر كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» حين كان على مبارك فى الحادية عشرة من عمره.

والمسافة الزمنية التى تفصل بين ولادة على مبارك ورفاعة الطهطاوى تربو على العقدين بعامين، وهى مسافة شهدت متغيرات التعليم التى استحدثها محمد على، والتى أسهم فيها رفاعة الطهطاوى نفسه بعد أن أصبح ثمرتها الأولى، وبعد أن بدأ فى مساعدة «ولى النعم» على تحقيق حلمه، فى تأسيس دولة حديثة، بين دول العالم المتقدم فى ذلك الزمان. ولذلك تختلف بداية التكوين الثقافى لعلى مبارك عن بداية التكوين الثقافى

لرفاعة الطهطاوى الذى سبقه فى المولد باثنين وعشرين عاما، وسبقه فى الوفاة بعشرين عاما، وذلك فارق دال فى حركة الأجيال من ناحية، وفى تغير عملية المثاقفة من ناحية ثانية. لقد كانت بداية التكوين الثقافى لرفاعة الطهطاوى دينية الطابع، أزهرية الأسلوب، أما بداية التكوين الثقافى لعلى مبارك فلافتة بما أنطوت عليه من قيم مدنية، ارتبطت ببداية إنتشار التعليم الحديث الذى أسهم رفاعة نفسه فى تأسيس أصوله. وكانت تلك الأصول منطلقا للتعليم المغاير الذى تدرج فيه على مبارك

ومن المهم التوقف أمام دلالة هذا الاختلاف الذى ينطوى على إحدى المفارقات الدالة في حياة على مبارك وإنجازه، فمن الطريف أن الرجل الذى يعده أغلب الباحثين أبا للتعليم فى الوطن العربى وأهم الرواد العاملين على تنظيمه وإصلاحه وتوحيده وتحديثه، بدأ حياته بالفرار من التعليم، وكان ذلك حين أوكل والده إلى أحد مشايخ القرى التى تنقل فيها مهمة تعليمه، ليعده شيخا حافظا للقرآن، فلم يحتمل الصبى طرائقهم البالية فى التعليم فهرب من قريته أكثر من مرة، ولج فى الهرب إلى أن عثر بنفسه على بداية طريقه، وتمكن من أن يلتحق بمدرسة القصر العينى (عام ١٨٣٦)، وظل بها – بعد أن نقلت إلى أبى

زعبل (عام ١٨٣٧) لتحل محلها مدرسة الطب - إلى أن اختير لمدرسة الهندسة (عام ١٨٤٠)، تلك المدرسة التى استمر فيها إلى أن سافر إلى فرنسا (عام ١٨٤٥) لدراسة العلوم، بعد أن اختاره سليمان الفرنساوى للسفر مع أنجال محمد على باشا وأحفاده في البعثة التعليمية التى عرفت باسم بعثة الأنجال.

لقد اقترنت هذه النشأة المغايرة بتغير النظام التعليمى الذى واكب خطوات تأسيس الدولة المدنية الحديثة التى وضع قواعدها محمد على باشا فى فترة حكمه (١٨٠٥ - ١٨٤٨). وارتبط مسار على مبارك التعليمى نفسه بمسار الدولة المدنية الحديثة وخطواتها فى التأسيس والازدهار على السواء. وكان تعليمه من البداية إلى النهاية تعليما مدنيا، أعنى تعليما واكب خطى دولة محمد على الحديثة فى أفقها العسكرى المتسع اتساع طموحات محمد على، ولم يتخل عن الصبغة المدنية رغم إحباط مشروع محمد على بعد تآمر الدول الكبرى عليه واتفاقها على تقليص قوته عام ١٨٤١، وتواصل هذا التعليم المدنى بعد موت محمد على، بعد أن اتخذ مساره ضمن مسار الدولة الحديثة التى لم يعد من الممكن إرجاعها إلى الوراء.

ولذلك ذهب على مبارك إلى فرنسا بوصفه طالبا مدنيا، سبق

له أن درس فى مدارس مدنية، ولم يكن شيخا معمما، وظيفته إمامة طلاب البعثة كما فعل رفاعة الطهطاوى. وكان عدد أفراد البعثة التى سافر ضمنها سبعين تلميذا، فتحت لهم مدرسة خاصة فى باريس، وكان من أعضائها إثنان من أبناء محمد على باشا نفسه، وإثنان من أحفاده، أحدهما الخديو إسماعيل الذى أعان رفيقه على مبارك بعد ذلك على تحقيق أحلامه، فأصبح ناظرا للمعارف العمومية والأشغال العمومية والسكك الحديدية فى عهده. وكانت هذه المدرسة تحت رياسة وزير حربية فرنسا الذى كان رئيس وزرائها أيضا. وكان محمد على يتلقى تقريرا عن طلبتها كل ثلاثة شهور. وقد زار إبراهيم بن محمد على هذه المدرسة يوم ١١ مايو سنة ١٨٦٤ واختبر أمامه أعضاء البعثة . وقدمت للمتفوقين منهم جوائز. فاستحق على مبارك الجائزة الثانية. كما كان ثالث الناجحين فى الإمتحان الذى نقل بعده إلى مدرسة ميتز الحربية.

وفى باريس أقام على مبارك سنتين، قضاهما مع أعضاء البعثة فى بيت واحد. وكان تعليمهم فيها عسكريا تولاه معلمون عسكريون من رجال الجيش الفرنسى. ولما أتم دراسته فى باريس أختير مع زميلين له لدراسة المدفعية والهندسة الحربية

فى كلية ميتز، ونال عن ذلك رتبة الملازم الثانى، ثم إلتحق بفرقة المهندسين فى الجيش الفرنسى.

وعاد إلى مصر فى عهد عباس الذى كان معاديا للانفتاح والتقدم وتحديث الدولة على السواء، ولم يكمل ما خططه له إبراهيم باشا الذى مات بعد توليه الحكم بشهور قليلة (ابريل - نوفمبر ١٨٤٩).

وظل على مبارك يتقلب فى وظائف ثانوية فى عهد عباس الأول (١٨٤٩ - ١٨٥٤) وسعيد باشا (١٨٥٤ - ١٨٦٣) ولم يرتفع إلى المستوى الذى يتمكن معه من تحقيق أحلامه فى أن تكون مصر قطعة من أوربا، وهى أحلام كان يشترك فيها مع رفيقه فى البعثة، الأمير اسماعيل الذى أصبح الخديو إسماعيل بعد وفاة سعيد باشا (عام ١٨٦٢).

وعندما تولى إسماعيل باشا الحكم (١٨٦٣م) وضع الكثير من أحلامه بين يدى رفيقه القديم فى البعثة ليعمل على تحقيقها، فألحقه بحاشيته أولا، وأوكل إليه أمر الإشراف على القناطر الخيرية، ثم اختاره وكيلاِ لديوان المدارس (أى وزارة المعارف) مع بقائه على نظارة القناطر (١٨٦٧)، ووصلت مكانته إلى ذروتها (عام ١٨٧٠) حين أضيفت إليه، وهو وزير للأشغال

والأوقاف والمعارف ، إدارة سكة الحديد، وأنعم عليه برتبة «مير ميران».

وكان هذا العام عام إنشاء دار الكتب التى أشرف على مبارك على تأسيسهابعد أن استصدر من الخديو إسماعيل أمر إنشائها فى ٢٠ من ذى الحجة سنة ١٢٨٦هـ (١٨٧٠) بجوار المدارس، داخل سراى درب الجماميز، ووضع لها نظاما للمطالعة والمراجعة والنسخ، وجمع فيها ما كان متفرقا فى المساجد والزوايا والبيوت من نوادر المخطوطات، ومن الكتب المطبوعة التى بدأت طباعتها مع إنشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢) بعد أن ظلت الطباعة العربية مقصورة على مطبعة الآستانة. وألحق بدار الكتب معرضا للآلات الطبيعية والرياضية، كان طلبة المدارس يذهبون إليها للمشاهدة والمران، وأنفق على شراء تلك الآلات نحو أربعة آلاف جنيه، وهو مبلغ ضخم بمقياس ذلك الزمان. وسرعان ما وضع تصميما معماريا جميلا لمبنى دار الكتب الذى لايزال يحتل مكانه فى ميدان باب الخلق فى القاهرة القديمة.

وبعد ذلك بعام واحد (فى ١٨٧١) أنشأ على مبارك ديوان المدارس، ليوحد كل أنظمة التعليم، ويصلح أنظمتها ، تحت

رعاية مركزية تقوم بإتمام عملية تحديث التعليم وإكمالها. وخلال هذا العام، وفى السياق المتصاعد لتحديث التعليم، أنشأ «دار العلوم» معهدا لتخريج معلمين مؤهلين تأهيلا حديثا للتدريس فى المدارس المدنية الجديدة التى أخذت فى الانتشار فى كل ربوع مصر. وكان تأسيس «دار العلوم» خطوة متقدمة فى هذا السياق، فى تأسيس التعليم العالى المدنى فى العلوم الإنسانية، بعد أن استقرت المعاهد العلمية العملية المرتبطة بتحديث الدولة، والتى تجلت قبل ذلك فى إنشاء المدارس الحربية ومدارس الطب والصيدلة والتعدين والهندسة والكيمياء والرى والإشارة والفنون والصنايع.

وطلب على مبارك من شيخ الأزهر أن يختار له بعض العلماء ليدرس فى مدرسته الجديدة (دار العلوم) التفسير بمرتب أربعة جنيهات فى كل شهر، على أن يلقى فى كل أسبوع درسين زمن كل منهما ساعة ونصف، وأن يختار لهذه المدرسة عشرة من طلاب الأزهر يلحقون بها. وكانت الإعانة الشهرية المقدمة لكل واحد من هؤلاء الطلاب خمسة وعشرين قرشا. وتم تنظيم برنامج تعليمى جديد لطلبة هذه المدرسة ليغدوا مدرسين يسدون حاجة المدارس الحديثة من المعلمين. وأخذ هؤلاء الطلاب

يدرسون - فوق ما تلقوه من قبل فى الأزهر من علوم اللغة والفقه بعد حفظ القرآن - الفنون المفقودة من الأزهر، كالحساب والهندسة والطبيعة والخط والتاريخ والجغرافيا، يتمون ما يدرسه الأزهر من علومه القديمة بالعلوم الحديثة التى كانت البداية المتصاعدة التى اكتملت بتأسيس الجامعة المصرية بعد حوالى خمسة وثلاثين عاما.

وقد أدرك على مبارك أن ما يقوم به من تحديث للتعليم لا يمكن أن يكتمل إلا بأمرين حاسمين، أولهما الإسهام فى إنشاء صحافة مدرسية، تعمل على نشر المعرفة الجديدة بين صفوف المعلمين والطلاب والخريجين من الأفندية الذين أخذوا يتزايدون عاما بعد عام، فأنشأ مطبعة ديوان المدارس (عام ١٨٦٧) وبعد ذلك بسنوات قليلة أنشأ مجلة «روضة المدارس» (عام ١٨٧٠) وعهد بإدراتها إلى رفاعة الطهطاوى الذى أصبح ابنه رئيسا لتحريرها. وبدأ الأمر الثانى بتأسيس المدرسة السيوفية التى افتتحت عام ١٨٧٢، فكانت البداية الحاسمة فى تعليم «المرأة الجديدة» التى سوف يتحدث قاسم أمين عن تحريرها، بعد ذلك بسبعة وعشرين عاما، عندما أصدر كتابه «تحرير المرأة» عام (١٨٩٩). وقد أعد رفاعة الطهطاوى كتابه «المرشد الأمين فى

تعليم البنات والبنين» بهذه المناسبة، ونشره فى عام افتتاح المدرسة (عام ١٨٧٢) قبل وفاته بعام واحد.

ولكن تحديث التعليم لم يكن سوى وجه واحد من مشروع على مبارك التنويرى المتعدد الأوجه، فقد أدرك الرجل أن تحديث التعليم ليس سوى الوجه الفكرى للمشروع، أما الوجه المادى فيتصل بازدهار العمران الحديث، وتأصيل وجود المدنية العصرية التى تضم – إلى جانب المدرسة الحديثة – العمارة العصرية والتخطيط المدنى، وأدوات الاتصال والانتقال وآلات الصناعة والتصنيع. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون وزير المعارف العمومية الحديثة وزير الأشغال العمومية التى أصبحت وسيلة أخرى من وسائل التحديث.

وتتجلى فى هذا الجانب مواهب على مبارك المهندس المدنى، فى تخطيط المدن الجديدة، بشوارعها وأحيائها. وتدين له القاهرة فى ذلك بالكثير. ومن الشوارع والميادين التى وسعها ونسقها، فى القاهرة ، فى هذه الفترة، شارع محمد على وميدانه، وشوارع منطقة الأزبكية وميادينها، وعابدين، وباب اللوق، وغيرها. وقد أزال ما كان بين منطقتى الفجالة وباب الفتوح من التلال فاقيمت فيها الحدائق. وفعل

الفعل نفسه فى منطقة الاسماعيلية التى أراد لها أن تنطق بجمال ولى نعمته ورفيقه القديم فى البعثة. وأنشأ جسر قصر النيل بين القاهرة والجيزة، ورصف شوارع الجيزة بالحجر والرمل. وغرس أندر الأشجار وأكثرها جمالا. وصنع ذلك فى أماكن كثيرة من القاهرة وأضاء القاهرة بغاز الاستصباح. ورفع ماء النيل إلى بيوتها وأماكنها بإنشاء شركة المياه. وبنى مذبح القاهرة. وقام بتوصيل مياه الشرب من القاهرة إلى حلوان، ونظم الحمامات والمرافق الصحية، وأسس مبانى البريد والخدمات ومحطات السكك الحديدية الحديثة. وأقام مبانى «المديريات» فى حواضر الاقاليم، وكذلك القناطر والجسور والترع، وأكبرها ترعتا الاسماعيلية والابراهيمية، والأولى نسبة إلى رفيقه فى البعثة، والثانية نسبة إلى إبراهيم باشا الذى شجعه على التفوق عندما زار مقر البعثة فى باريس قبل وفاته. وأكمل على مبارك مشروعه التحديثى عام ١٨٧٥ عندما استجاب إلى ماطلبه إسماعيل من تنظيم الزراعة والرى فى مديريات القليوبية والدقهلية وغيرها. وكان قد أشرف على تنظيم احتفالات افتتاح قناة السويس وإعداد القاهرة لتستقبل ملوك وأباطرة العالم الجديد الذى تطلعت لتصبح عاصمة من عواصمه

عام ١٨٦٩.

ومن الواضح أن سفه اسماعيل في تحقيق هذا الحلم هو الذي قاد إلى خراب مصر، وهو سفه ينقلنا إلى الوجه القاتم من الصورة، أعني الوجه الذي كان يجعل على مبارك يقف إلى جانب الحاكم الذي هو ولي نعمته دائما، والذي أدى إلى إزاحة هذا الحاكم نفسه من على العرش (عام ١٨٧٩) بعد عشر سنوات على وجه التحديد من افتتاح القناة. ولكن عصر إسماعيل كان العصر الذهبي لعلي مبارك، ففيه حدثت أعظم إنجازاته. وبعده أخذ نجمه في الأفول.

ومع إعفاء إسماعيل من الحكم وولايه توفيق، دخل علي مبارك مرحلة مختلفة، تصاعدت بمحاولة التوسط بين توفيق والثائرين عليه من العرابيين، وانحدرت بالإنحياز إلى توفيق والعمل معه، فظل وزيرا للأشغال، في وزارة شريف (التي تشكلت بعد الإحتلال عام ١٨٨٢)، وينعم عليه توفيق في هذه السنة برتبة «روملي بيكلر بك». ولكنه سرعان مايخرج من كرسيه الوزارى ليعود إليه ثم يخرج منه إلى الأبد. ويظل كذلك إلى أن يموت في ضيعته ليلة الثلاثاء الموافق ١٤ من نوفمبر عام ١٨٩٣، فتحزن مصر كلها عليه، ويشيع كل طلابها جنازته بوصفه الرجل الذي

عمل على الوصول بتعليمهم الحديث إلى مكانته العصرية اللائقة. وتسير جنازته فى طرقات المدينة التى نقل تنظيمها وتخطيطها إلى مشارف عصر جديد.

ويترك الرجل إنجازاته المادية شاهدا على ما فعل من تحديث فى مجال الهندسة والتعليم والأوقاف والفنون، كما ترك لنا لوائحه التى أصلح على أساسها التعليم وقام بتحديثه، وأهمها لائحة رجب سنة ١٢٨٤ هـ (نوفمبر ١٨٦٨). وإلى جانب ذلك كله كتبه المترجمة والمؤلفة شاهدا على فكره. ولكن عندما نتحدث عن آثاره الفكرية نكتشف مفارقة أخيرة، وهى أن للرجل ستة كتب فى المجالات العلمية، وهى «تذكرة المهندسين» و«تقريب الهندسة» و«تنوير الأفهام فى تغذى الأجسام» و«خواص الأعداد» و«طريق الهجاء والتمرين» و«الميزان فى الأقية والمكاييل والأوزان»، ومع ذلك فلا أحد يذكر هذه الكتب بالقياس إلى كتبه الأدبية أو الإنسانية. والأمر نفسه ينطبق على ترجمته لكتاب سديو عن «تاريخ العرب» عن الفرنسية، فأهم ما ترك الرجل فى ذاكرة الثقافة العربية ثلاثة كتب هى: «نخبة الفكر فى تدبير نيل مصر» فى مجلد واحد و«الخطط التوفيقية» فى عشرين مجلداً، و«علم الدين» فى أربعة مجلدات، نثر على مبارك

فى قالبها القصصى أهم أفكاره وأكثرها إثارة للانتباه فى هذا الزمان الذى نعيش فيه.

طه حسين وأحمد شوقى

فى شهر أكتوبر الماضى، احتفت العواصم الثقافية العربية بمرور عشرين عاما على وفاة طه حسين، وكان لاحتفال القاهرة دلالة خاصة، فذكرى طه حسين تمر هذه المرة موازية لمرور عشرين عاما على حرب أكتوبر، ومرتبطة بمواجهة القاهرة لحملات الإظلام التى تحاول القضاء على التراث التنويرى الذى أسهم فيه طه حسين بما جعله رمزا للتنوير وشعارا له. ومن الطبيعى أن تغطى ذكرى طه حسين على كل ما عداها فى هذا السياق. ولذلك انقضى شهر أكتوبر دون أن تتذكر القاهرة ذكرى أمير الشعراء أحمد شوقى (١٨٦٩ - ١٩٣٢) الذى توفى فى الساعة الثانية فى ليلة الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٣٢، أى منذ واحد وستين عاما على وجه التحديد.

والواقع أن ذكرى شوقى ليست بعيدة عن ذكرى طه حسين. ولا يرجع الأمر فى ذلك إلى أن كلا العلمين قد توفى فى شهر

أكتوبر، أو إلى أنهما كانا من مدرسة فكرية واحدة، فالمسافة بعيدة بين نظرة أحمد شوقى الإحيائية إلى الحياة ونظرة طه حسين الليبرالية، والمسافة بعيدة كذلك بين المؤثرات الفرنسية التى خضع لها شوقى حين ذهب إلى باريس قبل نهاية القرن التاسع عشر، والتى خضع لها طه حسين حين ذهب إلى فرنسا فى منتصف العقد الثانى من القرن التاسع عشر، والمسافة أبعد بين نشأة أحمد شوقى الذى ولد فى بلاط الخديوى اسماعيل، وكان يصف نفسه بأنه:

شاعر الأمين وما بالقليل ذا اللقب

ونشأة طه حسين الذى تربى تحت ظلال شجرة البؤس مع المعذبين فى الأرض، وأودى الجهل المصاحب للفقر بنعمة بصره، وظل شبيها بأبى العلاء الذى كان يحبه، ويتحد معه عاطفيا، إلى الدرجة التى جعلته يستهل حياته العلمية بأن يصدر عنه كتابه «تجديد ذكرى أبى العلاء» الذى نال به أول درجة دكتوراة تمنحها الجامعة المصرية عام ١٩١٤. وإذا كان أبو العلاء هو الشاعر الأثير لدى طه حسين بنزعاته الزهدية الروحية فالشاعر الأثير لأحمد شوقى كان الحسن ابن هانئ وأقرانه من الشعراء المقبلين على الحياة، المستمتعين بها.

ولكن مع هذا البعد بين شوقى وطه حسين فقد كانت بين الاثنين مودة خاصة، فترد على الذهن ذاكراهما معا، وذلك من الزواية التى كانت تعطف الناقد على الشاعر الذى يتناوله بالنقد، ويختلف معه، ويرفض اتجاهه الابداعى العام، ولكن دون أن يصل به الأمر إلى حد العداء، أو حد الهجوم العنيف الذى لا هوادة فيه، على نحو ما فعل عباس محمود العقاد الذى وضع أحمد شوقى على «سفود» النقد فى أكثر من عمل، خصوصا كتابه الديوان الذى أصدره بالاشتراك مع صديقه إبراهيم عبدالقادر المازنى لهدم أعلام المدرسة الإحيائية، وعلى رأسهم أحمد شوقى الشاعر الذى اختص العقاد بالهجوم عليه، والمنفلوطى الناثر الذى أختص ابراهيم عبدالقادر المازنى بالكشف عن تقليديته.

وطه حسين يتفق مع عباس العقاد فى النظرية العامة للشعر فى النهاية ، كلاهما يؤمن أن الشعر تعبير عن وجدان صاحبه، وأن القصيدة هى وجدان الشاعر المتفرد منظوما، وأن الصورة الموحية المبتكرة هى جوهر الشاعرية ، وأن النغمة الإيقاعية المهموسة هى النغمة الشعرية، وأن الشعر هو صوت الفرد المبدع المتفرد الذى يتوجه إلى قارئ فرد. ومن هنا لم يقنع

كلاهما بالخصائص الكلاسية التى انطوى عليها شعر أحمد شوقى والتى كانت تتباعد عن النموذج الرومانسى للشاعر، ذلك النموذج الذى جمع الاعجاب به بين طه حسين والعقاد. ومع ذلك فإن نقد طه حسين لأحمد شوقى لم يشبه نقد العقاد فى القسوة والحدة والعنف والإلحاح. لقد كان نقدا هادئا، متسامحا، لا يخلو من السخرية أحيانا، ولكنه لا يستبدل الخطاب العقلانى بالخطاب الانفعالى، ولا يخلط بين النقد الذاتى والنقد الموضوعى، ويبقى فى كتابته على المسافة التى تبقى على إمكان الحوار، ولذلك اختلفت علاقته بأحمد شوقى عن علاقة العقاد، وظلت علاقة تنطوى على التقدير والاحترام والمحبة، رغم اختلاف اتجاهات الذوق وتباعد المثل العليا الابداعية. وأحسب أن هذه العلاقة بين طه حسين الناقد وشوقى الشاعر هى التى ينبغى أن تكون نموذجا للناقد الذى يحب أن يظلل نقده روح التسامح الذى لا ينفى الاختلاف وإنما يقيمه على قاعدة تسمح، دائما، بالحوار.

وقد جمع طه حسين نقده لأحمد شوقى ونقده لقرينه وصنوه حافظ إبراهيم فى كتابه الذى صدر بعنوان «حافظ وشوقى» فى مارس ١٩٣٣ بعد أشهر قليلة من وفاة الشاعرين. وقد إستهله

بدراسة بعنوان «الأدب الجديد» يلخص فيها مسيرة الأدب العربى منذ مطالع النهضة إلى وقته، ويعرض للدور التأسيسى الذى قام به محمود سامى البارودى بوصفه رائد الأحياء الذى سار فى أثره أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصاحبهم الذين واصلوا مسيرة الاحياء، ولكن طه حسين يلاحظ، فى هذه الدراسة ، أن تجديد «النثر» كان أسبق من تجديد الشعر، وأن النثر انفتح على أفق من التطور والتغير والاتساع ومواكبة الحياة الجديدة، والإفادة من منجزات العصر وتجسيد قيمه على نحو لم يستطع الشعر أن يؤديه. وإذ يربط طه حسين هذه الظاهرة بتحرر النثر من التقاليد الراسخة التى كبلت حركة الشعر فأنه يضيف إلى سطوة هذه التقاليد ما لاحظه من كسل الشعراء فى تثقيف أنفسهم بمعارف العصر من حولهم ، واستغراقهم فى التراث إلى الدرجة التى تكاد تنسيهم وجودهم المعاصر، وعدم تطلعهم إلى أفق معرفى مغاير. ويجمل طه حسين نظرته هذه، فى رده على صديقه محمد حسين هيكل، الذى دخل معه فى حوار حول ظاهرة تطور النثر وجمود الشعر، فيقول إن شعراءنا جامدون فى شعرهم لأنهم مرضى بشئ من الكسل العقلى بعيد الأثر فى حياتهم الأدبية، فهم يزدرون العلم

والعلماء ولا يكبرون إلا أنفسهم ولا يحلفون إلا بها، وهم لذلك أشد الناس انصرافا عن القراءة والدرس والبحث والتفكير. وكيف يقرأون أو يبحثون أو يفكرون وهم أصحاب خيال، ومن شأن الخيال أن يصعد في السماء بجناحيه في غير تفكير ولابحث؟ فأما البحث والتفكير فشأن العقل، والعقل عدو الخيال وهو عدو الشعر، والعقل ميزة الفلاسفة وميزة العلماء، والشعراء أجل وأعلى أن يكونوا فلاسفة أو علماء إنما هم شعراء.

ومن اليسير أن نلاحظ في حديث طه حسين عن كسل مدرسة شوقي وحافظ نوعا من السخرية المبطنة التي ترجع إلى الاقتصار على الثقافة الشعرية القديمة. وإذا كان طه حسين يعيب على الشعراء أنهم لم يطلعوا على الفلسفة. ويخوضوا في غمار الفكر، فإن ذلك يرجع إلى أمرين : أولهما إعجاب طه حسين العام بالشاعر المفكر الذي يشعر بما يفكر. ويفكر فيما يشعر به. وثانيهما إعجابه الخاص بأبي العلاء المعري شاعره الأثير. وقد رد طه حسين في أكثر من موضع عبقرية المعري إلى قدرته الفائقة على التفكير الشعري أو الفكر الشعوري. وهي مقدرة لم يرها طه حسين في أحمد شوقي الذي كان ينتظر منه ذلك على وجه الخصوص، والمؤكد أنه كان يتوقع من أحمد

شوقى ما لم يتوقعه من صنوه حافظ إبراهيم ، وذلك لثقافة شوقى الغربية، واطلاعه الباكر على الآداب الفرنسية، ومكانته الاجتماعية التى أتاحت له من السفر والتجارب ما لم تتحه المكانة الاجتماعية المتواضعة لحافظ إبراهيم.

ولذلك نلاحظ تركز النقد فى كتاب حافظ وشوقى على أحمد شوقى على وجه الخصوص. يبدو ذلك فى اعتراض طه حسين على المقدمة التى كتبها صديقه هيكل للطبعة الثانية من «الشوقيات»، حيث يذهب إلى أن أخطر عيوب شوقى الشعرية هى أن شعره لا يبين عن شخصيته ولا يشف عن وجدانه. ويبدو الاتجاه نفسه فى حديث طه حسين عن المثل الأعلى وعن الذوق الأدبى، وفى نقده التطبيقى التفصيلى لقصيدة شوقى :

قفى يا أخت يوشع خبرينا   أحاديث القرون الغابرينا

وفى الموازنة الأخيرة التى أقامها طه حسين بين حافظ وشوقى وجعلها ختاما لكتابه. وإذا كانت تقليدية شوقى الاحيائية هى مصدر الضعف الشعرى، ومن ثم غلبة النظم لا الشعر فى ديوان الشوقيات، فإن هذه العلة تتأكد بنقيضها الذى يكشف عن المثل الأعلى للشعر الجيد. ويعقد طه حسين المشابهة الشهيرة ، فى هذا المجال، بين الشعر والمرآة،

فالشعر الجيد، عنده، يمتاز قبل كل شئ بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة. مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر. وإنما هناك نظم لا غناء فيه.

وقد نَظر طه حسين في مرآة شوقي فلم يجد فيها من شوقي إلا القليل، وجد أصداء الماضي تتردد طاغية، علي نحو كان يغمر اللاوعي الشعرى عند شوقي بالقوالب والتراكيب القديمة. ويبدو أن للوزن الشعرى دورا مهما في عملية التداعي التي يستدعي بها البحر العروضي ونغماته من ذاكرة الشاعر كل ما يجانسه بجامع التشابه الصوتي. وذلك ماحدث بالفعل في قصيدة شوقي التي كتبها بمناسبة انتصار كمال أتاتورك والتي مطلعها :

الله أكبر كم في الفتح من عجب	يا خالد الترك جدد خالد العرب

فهذا المطلع نفسه ليس سوى ترجيع لمطلع آخر من الوزن نفسه والقافية نفسها من قصيدة ابن النبيه الشاعر المصرى التي تبدأ بهذا البيت :

الله أكبر ليس الحسن في العربي	كم تحت لمة ذا التركي من عجب

ويبدو واضحا أن الوزن المتحد والقافية وتكرار النغمة وتكرار كلمة التركى وما صاحبها قد قادت إلى أن بيت شوقى الذى كتبه فى موضوع جديد قد أصبح تقليدا لشعر قديم.

ولكن طه حسين يكشف عن مزلق تقليدية أحمد شوقى من منظور آخر، حين يتحدث عن شعراء الغرب، بوصفهم النموذج الذى يضرب به المثل لشوقى وأقرانه كى يتحرروا من التقاليد ويصلوا الشعر بالفكر، ويحدقوا بأبصارهم فى الطبيعة من حولهم، ويتأملوا بشعر الفكر دلالات الكون من حولهم. ويتوقف طه حسين بوجه خاص عند بودلير ليدرس من خلال شعره علاقة الحرية بالفن، وهو الموضوع الأثير جدا لدى طه حسين. وخلاصة رأيه أنه لا فن دون حرية، وأن إبداع بودلير المتميز إنما يرتبط بقدرته على تحطيم الأعراف التى كبلت غيره، وتدمير القيود التى عاقت إبداع سوه. وإذا كان الذوق العام قد ثار على بودلير ورفض شعره عندما أصدر ديوانه الشهير «أزهار الشر»، فإن ثمرة هذا الديوان كانت إبداعا خالصا، ظل يردد اسم صاحبه عبر السنوات والعقود. وذلك ما كان يريده طه حسين من أحمد شوقى، أن يتمرد على قيوده، وأن يتحرر من سطوة المكانة الاجتماعية التى قيدته إلى قصر الخديوى. ومن سطوة

التقاليد التى جعلته لا يكاد يفارق التقاليد. ومن سطوة العرف الأدبى العام الذى جعله لا يغادر قواعد اللياقة.

إن الإبداع حرية، والنقد كذلك إبداع حر عند طه حسين. ولذلك يقول فى نقده لشوقى وأضرابه إنه يصر على حريته حين ينقد قصائدهم، فقد تعود هذه الحرية وحرص عليها وأكبرها عن أن يضحى بها فى سبيل إنسان مهما تكن منزلته من الناس. وبهذه الحرية كتب طه حسين ما كتب عن أحمد شوقى. وانتهى إلى أن شعره لا يحقق المثل الأعلى الذى يؤمن به. وإذا كان لم يجد صورة شخصيته فى شعره، حين تباعد هذا الشعر عن ذات صاحبه، وطغت عليه النقلية والخطابة والغيرية فإنه لم يجد البعد الذاتى من وصف شوقى الشهير للطبيعة، وذلك لأن شوقى لم يقف إزاء الطبيعة ليعكس عبر مرآتها مشاعره، أو يتأملها التأمل الشعرى الذى تميزت به المدرسة الرومانسية، وإنما توقف شوقى عند الطبيعة ليحصيها فى تشبيهاته، فتحدث عن «البسفور» كأنه يراه، وكان شعاره في الحديث عن الطبيعة:

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى   حين أريك بديع صنع البارى

وأحسب أن تلك هى نقطة الضعف الوحيدة فى نقد طه حسين لأحمد شوقى. أعنى أنه حاول أن يسقط على شعر شوقى

مفهومه الخاص للشعر، ولم يتوقف الوقفة المطلوبة لتبين مفهوم شوقي المغاير، فضلا عن ما يمكن أن تنطوى عليه الكلاسيكية الاحيائية من قيم شعرية خاصة. ولو فعل طه حسين ذلك لاكتشف أن لشعر أحمد شوقي رؤية تنطوى على جمالها الخاص وقيمها المتميزة. والبعد الأخلاقي قرين البعد الروحي في هذه الرؤية، كلاهما يتحول إلى وعى بدائرية الحركة في الكون، ووعى بمصير الإنسان العابر، وإدراك للحياة من حيث هي دورة من الصعود والهبوط.. الخ. وما أكثر القيم اللافتة التي ينطوى عليها شعر شوقي لو نظرنا إليه من خلال هذا المنظور. لكن إذا حاسبناه من منطلق رومانسي بحت، ومن زاوية تقصر قيمة الشعر على إبانته عن شخصية صاحبه فإن جوانب كثيرة من شاعرية شوقي تنغلق أمامنا، ولا تبرز لنا. وهذا هو ماحدث مع نقد طه حسين لشوقي الذى استطاع أن ينفذ إلى جانب من شعر شوقي. وهو الجانب التقليدي، ولكنه لم يجاوز هذا الجانب السلبي إلى الكثير غيره من الجوانب الإيجابية.

وإذا كانت هذه النتيجة تعلم النقاد أن لا تكون نظرتهم

النقدية نرجسية خالصة، بالمعنى الذى لا يعجبون به إلا بالشعر الذى هو صورة من ذوقهم، فإنها تفيدنا معرفة بنقد طه حسين، من حيث تمثله للنموذج الجمالى نفسه الذى تمثله العقاد فى نقد شوقى. ولكن يظل الخلاف بين الناقدين لافتا فى التعامل النقدى مع الشاعر شوقى، فقد ظل طه حسين محافظا على نبرته الهادئة، وحواريته التى كانت أكثر تسامحا من جدلية العقاد.

ذكرى طه حسين
١٨٨٩ - ١٩٧٣

عديدة ذكريات أكتوبر، تحمل إلى النفس ألوانا من المشاعر المتباينة، بعضها عام وبعضها خاص، لكن ذكرى واحدة منها لها موقعها المتميز كل التميز في النفس، ذلك لأنها ذكرى يمتزج فيها الشعور العام بالخاص، وتلتقى خسارة الوطن بالأمة، أحزان الفرد بالمجموع، مطامح الطليعة المثقفة بهموم أبناء الوطن كلهم. تلك هى ذكرى طه حسين الذى فارقنا فى مثل هذا الشهر منذ عشرين عاما على وجه التحديد. أذكر وفاته مع كل أكتوبر، قرب نهاية الشهر، فى الثامن والعشرين منه على وجه التحديد، بعد اثنين وعشرين يوما من ذكرى السادس من أكتوبر فى العام نفسه، فقد توفى طه حسين فى ذروة التصاعد الخاص بحرب أكتوبر، وفى غمار ما أعقبها من نتائج مباشرة.

ولذلك تمتزج ذكراه بذكرى أكتوبر الامتزاج الذى يصل العام بالخاص والفردى بالجمعى.

ولكن لذكرى العميد مكانة خاصة في نفسى، وفى القسم الذى أنتمى إليه، والكلية التى أعمل بها، والجامعة التى كان علما من أعلامها. ولذلك استرجع هذه الذكرى بكل ما صحبها وارتبط بها، فى كل أكتوبر، وأتأملها بكل ما تحمله من دلالة. أذكر الحزن الذى انتشر فى كلية الآداب - جامعة القاهرة. الوعى الفاجع الذى غمرنا فى قسم اللغة العربية - قسم طه حسين. الجنازة التى سرنا فيها من حرم جامعة القاهرة، معقل طه حسين، ورمزه، وحلمه الذى ظل يدافع عنه دفاعه عن مستقبل الثقافة فى الأمة العربية. الأصدقاء من أبناء جيله، تلامذته من أساتذتنا، وتلامذتهم الذين اختير من بينهم من يحمل أوسمة طه حسين فى صدر الجنازة. أذكر هؤلاء جميعا فهم أساتذتى وأصدقائى وزملائى. عبد العزيز الأهوانى الذى كان يسير فى جلاله المعتاد. عبد الحميد يونس الذى استهل دراسة الأدب الشعبى. لويس عوض الوجه غير التراثى من تلامذة العميد. عبد المحسن بدر أقربهم إلى نفسى. محمد أنيس الذى تعلمنا منه معنى التاريخ الاجتماعى المعاصر. صلاح عبد الصبور. يوسف

إدريس. صلاح جاهين. عبد الرحمن الشرقاوى. يوسف السباعى. أمل دنقل. وغيرهم من الكثيرين الذين فقدناهم والكثيرين الذين ندعو لهم بالعافية وطول العمر. ولم تكن الجنازة مقصورة على المصريين وحدهم، فطه حسين لم يكن رمزا مصريا بل قوميا، فجاءت جنازته قومية بكل معنى الكلمة. ومازلت أذكر حفلة التأبين التى أقامتها جامعة الدول العربية فى القاهرة. حيث استمعنا إلى الأصوات العربية التى أذكر منها بوجه خاص قصيدة نزار القبانى فى رثاء العميد وكلمة عبد العزيز المقالح عن اليمن.

كان ذلك منذ عشرين عاما. لم أشهد جنازة خرجت من جامعة القاهرة قبل ذلك أو بعده. ولم أشهد جنازة ضمت كل هذا العدد من مثقفى الأمة العربية ومبدعيها. ولم أشهد جنازة بدأت بالمثقفين الطالعين من الجامعة وانتهت إلى طوفان بشرى من بسطاء الناس الذين كانوا خارج أسوار الجامعة.

وقتها سألت نفسي: ما الذى يجعل طه حسين رمزا لهؤلاء جميعا؟ ولماذا تحولت جنازته إلى نهر من البشر يضم المثقفين، المتعلمين وغير المتعلمين، المصريين وغير المصريين، ممثلى الحكومة وممثلى المعارضة، الأفندية والشيوخ، العلماء والأدباء،

المدنيين والعسكريين. هذا السؤال لم يفارقني لسنوات طويلة بعد ذلك، ولا يزال يلح على ذهني إلى وقتنا هذا . أذكر أنني كتبت مقالا في جريدة الحياة منذ ثلاثة أعوام على وجه التقريب (تحديدا في ١٤/١٢/١٩٨٩) بعنوان لماذا طه حسين؟ حاولت فيه تحديد الأسباب التي جعلت من طه حسين - وهو أحد رموز التنوير - يتحول إلى الرمز الكلي الذي يطغى على بقية الرموز ويحجب عنها الضوء ، وكان ذلك (عام ١٩٨٩) بمناسبة الاحتفاء بمرور مائة عام على ميلاد كوكبة من أعلام التنوير، أقران طه حسين الذين ولدوا معه في العام نفسه، من أمثال عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني اللذين ولدوا عام ١٨٨٩م . وكانت الإجابة عن السؤال مرتبطة - في جانب منها - بالدور الذي قام به طه حسين في الثقافة العربية، بوصفه رمزا لصراع الجامعة الدائم مع سطوة التقاليد الاجتماعية والفكرية المتخلفة من ناحية ، وسطوة الحكم الاستبدادي من ناحية ثانية. وكانت الإجابة - في جانبها الثاني - مرتبطة بشمول المشروع الثقافي الذي تبناه طه حسين ودعا إليه، ومحاولته الوصول بهذا المشروع إلى مستويات من التطبيق ساعده على أدائها تعدد أدواره الوظيفية في المجتمع. وارتبطت الإجابة، في جانبها

الأخير، بالمعجزة الفردية لطه حسين، أعني معجزة الإنجاز البشرى المتفرد للكائن الذى تجاوز واقعه المتخلف على المستوى العام فى الوقت الذى تجاوز شرطه الانسانى المعوق على المستوى الخاص، ومن ذا الذى كان يمكن أن يصدق أن ذلك الفتى النحيل الفقير فاقد البصر الذى وصفته «الأيام» بأنه كان يدب الخطى فى قرية نائية غارقة فى الجهل والفقر، يغدو أستاذا جامعيا وعميدا ومدير جامعة ووزيرا للتعليم ورجل سياسة وصحافيا وصاحب جريدة ومجلة وأديبا وناقدا للأدب ومؤرخا ومحققا ومترجما وفيلسوف تربية ومتفلسفا فى الحضارات؛ ويتحقق على يديه من الخير للجميع ما حلم به الجميع؟!

ولكن حين أسترجع مشهد جنازة طه حسين مرة أخرى، بعد كل هذه السنوات، وبعد كل ما مر على هذه الأمة من أحداث، أجد السؤال الأساسى نفسه يكتسب أبعادا جديدة، ويمكن الإجابة عنه بأكثر من طريقة. أذكر أن محمد أنيس قال لعبد العزيز الأهوانى، ونحن نسير فى الجنازة، هل كل هؤلاء الذين يسيرون حولنا ينتمون إلى طه حسين مثلنا، ويمثل لهم ما يمثله لنا؟ وأجاب عبد العزيز الأهوانى بقوله إن طه حسين يمثل

لكل فريق من الناس معنى رمزيا مختلفا، ولكن كل المعانى التى يمثلها تقوم على قاسم دلالى مشترك يربط بين الجميع رغم كل تنافرهم. هذا القاسم المشترك هو حلم التقدم الذى يعنى الانتقال من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن الجهل إلى العلم، ومن الظلام إلى الاستنارة، ومن النقل إلى العقل، ومن التقليد إلى الإبداع، ومن الظلم إلى العدل، ومن المحلية إلى القومية، ومن القومية إلى الانسانية.

كنت أثناء استماعى إلى كلمات الأهوانى أتطلع حولى فأجد شوقى ضيف إلي جانب سهير القلماوى، يوسف إدريس إلى جانب يوسف السباعى، صلاح عبد الصبور إلى جانب صلاح جاهين، مدير الجامعة إلى جانب المعيد، رئيس قسم اللغة العربية إلى جانب ساعى القسم، أساتذة الحامعة إلى جانب رجال الدولة، رجال الدولة إلى جانب المواطنين الذين انضموا إلى الجنازة، وهى تعبر جسر الحامعة الذى يصل الجامعة بحى المنيل. وكانت كلمات الأهوانى تتحول إلى أصداء متحولة، تتحول معها صورة طه حسين نفسه. مرة يغدو أشبه بالأب الذى ينجب أبناء مختلفين فى الاتجاهات والنزعات ولكنهم يبدأون منه

فى اختلافهم ويعودون إليه، دون أن ينكروه أو ينكرهم، فقد اتفق وإياهم على حق الاختلاف، واتفقوا وإياه على التسامح فى الحوار. مرة ثانية يغدو أشبه بالنيل الذى كانت تعبر الجنازة فوق أحد جسوره، ينهل منه الجميع دون أن يردهم، وينتسب إليه الجميع لأنه ساعدهم على الوجود. ومرة أخيرة يغدو أشبه بالعمل الأدبى المعجز، دائما حمال أوجه، ودائما يقبل التفسير المتجدد والمتعدد.

وأحسب أن هذه التشبيهات الثلاثة تنطوى على عنصر دلالى واحد يرتبط بتعدد أوجه طه حسين عند المعجبين به. لقد رأت فيه الطليعة الجامعية - ولا تزال - رمزا لإمكان تحقيق استقلال الجامعة، وتأكيد انتصارها على جمود التقاليد الاجتماعية والفكرية والسياسية، ومجاوزة التأصيل النظرى للمشروع الحضارى فى الجامعة إلى التطبيق العملى خارج أسوارها. ويرى فيه دعاة الاستنارة من المشايخ والأفندية رمزا لانتصار العقل على النقل، والاجتهاد على التقليد، والإبداع على الاتباع. ويتطلع إليه دعاة الإصلاح بوصفه نموذجا يجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين القديم والجديد، بين طرائق القدماء فى علوم الرواية ومناهج المحدثين فى علوم الدراية. وينظر إليه

الراديكاليون على أنه مثال التمرد الجذرى الذى لايقبل المهادنة، والرفض الحاسم الذى لا يعرف التردد، والعلمانية التى لا يخيفها إرهاب المتزمتين. وتعرفه المراة بوصفه نصيرا لها، منحها مكانتها التى تستحقها فى الجامعة، ورعاها أستاذا، وناقدا، ووزيرا للمعارف ومشرفا على الثقافة والفنون. ويتذكره الأزهريون المتمردون من حيث هو طليعة التمرد على تقليدية أساتذتهم، وبداية الثورة الحديثة على أساليبهم الجامدة فى التعليم. ويعده رجال الصحافة قائدا من أشجع قادتهم فى مواجهة الاستبداد والدفاع عن حرية الرأى. ويسترجع المبدعون صولته فى التأثير النقدى، والدفاع عن الجديد والحث عليه، ومواجهة القديم والتنفير منه. وإذا كانت الصفوة ترى فيه مثالا لرجل النخبة، الباريسى الشمائل، المتأنق الملبس، المترفع السلوك، المرهف التذوق، فقد وجدت فيه العامة والحرافيش ابنها البار الذى لم ينسها قط، فظلت على خاطره، وظل مخلصا فى انتمائه إليها، إلى أن تمكن من أن يجعل التعليم - كالماء والهواء - حقا للجميع.

كانت كلمات أستاذى عبد العزيز الأهوانى تثير من الخواطر، فى ذهنى، ما يرتبط بالتشبيهات السابقة. ألقى الرجل كلماته فى

تؤدة وتأمل، كأنه كان يفكر معنا بصوت مسموع. وتدخل أستاذي الشاب، عبد المحسن بدر، في الحوار، كلماته حادة كالغادة، واعتراضاته اجتماعية لا تتغير. قال إن طه حسين ينتمي إلى التقدم حقا ، ولكن بمعناه الاجتماعي، فهو ابن «شجرة البؤس» التي تظلل «المعذبين في الأرض»، والذين ينتسبون إليه فعلا هم الذين يؤمنون بالعدل الاجتماعي إيمانهم بالحرية، وبالعقلانية إيمانهم بالمساواة، ولن يبقى من طه حسين سوى المضمون الاجتماعي لكتاباته على مستوى الإبداع، والدلالة الاجتماعية لمنهجه على مستوى الدرس الأدبي. وظل عبد المحسن بدر يكمل فكرته. يستجيب إليه الأهواني الذي كان يحبه بأسئلة حانية، هادئة، ويوافقه محمد انيس الذي كان لا يعرف منهجا للتاريخ بعيدا عن التحليل الاجتماعي للوقائع والأحداث وصراعات القوى السياسية.

وكانت المناقشة تمضي مع الجنازة في سيرها. والخواطر التي تثيرها تمضي هي الأخرى في ذهني. وكان مكاني في الجنازة مكان الحفيد الذي يودع جده، ويسير إلى جانب أساتذته الذين هم تلامذة هذا الجد الذي أحب أحفاده حبا يزيد على حب الأبناء. وكانت كلمات عبد العزيز الأهواني وأسئلة

محمد أنيس واعتراضات عبد المحسن بدر تحفر مجرى لتيار متدفق من الخواطر التي بدأت يومها ولم تنقطع إلى اليوم.

أذكر، الآن، أن كلمات أستاذى عبد العزيز الأهوانى، رحمة الله عليه، كانت تغرس، في وجدانى، معنى حضور المعجزة الفردية لطه حسين. أعنى معجزة هذا الغلام الفقير الذى فقد بصره نتيجة الجهل والفقر، والذى استطاع ان ينتصر بإرادته على عاهته، فيستبدل بالبصر البصيرة، وينتصر على جهل مجتمعه، فيستبدل بالإظلام الاستنارة، ويحقق حلم المعذبين فى الأرض ليغدو التعليم كالماء والهواء حقا للجميع لا لطبقة دون أخرى. وأذكر، بالمثل أن كلمات أستاذى عبد المحسن بدر، رحمة الله عليه هو الآخر، كانت تؤكد، في عقلى، الدلالة الاجتماعية لإنجاز طه حسين الذى اتخذ جانب المعذبين في الأرض لأنه كان واحدا منهم، فأصبح رمزهم الذى تجسد من بين أغصان شجرةالبؤس، ليفتح أبواب الوعد الحق ومستقبل الثقافة التى تقوم على قيم العقل والعدل والحرية والجمال.

ولكن يبقى ما يصل الوجدان والعقل ويتولد عن تفاعلهما معا، وهو البعد الانسانى في إنجاز طه حسين الذى أدركته بعد ذلك.

لقد علمنا العميد أن لا تناقض بين الانتماء الوطني والانتماء القومي في إطار ثقافة عربية واعدة، تستبدل بعناصرها النقلية عناصرها العقلية، في حركتهاصوب المستقبل. وعلمنا العميد، كذلك، أن الوجه القومي للثقافة لايتنافر مع وجهها الانساني ، في قيمته الواحدة المتحدة التي لا تقبل التجزؤ. ولذلك؛ لم يؤمن طه حسين بأن هناك عقلا شرقيا أو عقلا غربيا، بل آمن بأن الانسانية لها عقل واحد، عقل تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثارا متباينة متضادة. ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف.

من منظور هذا البعد الأخير، قرأ طه حسين تراثه العربي ، منذ امرئ القيس في العصر الجاهلي إلى يوسف إدريس في العصر الحديث، بالعقل نفسه الذي قرأ به التراث الأوربي، منذ هوميروس الذي كان يشك في وجوده اليوناني القديم إلى كافكا الذي كان يراه صورة أخرى من أبي العلاء. كان يقول إنه ليس ضروريا أن تكون رومانيا أو يونانيا أو فرنسيا أو انجليزيا أو ألمانيا أو عربيا أو فارسيا أو هنديا لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو جوته أو أبي العلاء أو الخيام أو طاغور، وإنما يكفي أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق لتقرأ وتلذ وتستمتع

بهؤلاء جميعا، ففي إبداعهم جمال فني، يتحدث إلى العقل الإنساني وإلى القلب الإنساني أحاديث تلائم ما اكتنفهما من الأطوار المختلفة والظروف المتباينة.

هذا البعد الانساني يضيف إلى أبعاد صورة طه حسين في وعينا المعاصر بعد عشرين عاما من وفاته، ويصله بالثقافة العالمية دون أن يفقده خصوصيته، ويربطنا بالثقافة الإنسانية دون أن نتخلى عن هويتنا، ويضعنا ضمن العالم الكوني الذي نعيش فيه موضع الذي يمكن أن يسهم في الإنتاج وليس الذي يكتفي بالاستهلاك. وإذا كانت وحدة الإنسانية تقوم على التعدد فإنها تقوم على ما يؤكد الملامح القومية المائزة على المستوى الخاص، في الوقت الذي تجسد القيم الإنسانية المشتركة على المستوى العام. هذا ما كان يشعر به طه حسين، وما كانت تؤديه دلالة كلماته، حين يتكلم عن الآداب والفنون، وعن التاريخ والاجتماع، وعن الفلسفة والعلوم، وعن مستقبل الثقافة المحلية أو القومية أو العالمية. لقد كان العميد يكتب ليجعلنا نتطلع إلى مستقبل مغاير لإنسانية جديدة، إنسانية تحلم بعالم يتخلص من مثالب الماضي، ويؤسس لكل ما كان يدعو إليه عندما قال إن الثقافة ليست وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة ولكنها وطنية

إنسانية معا، وإن غايتها النهائية هى الارتقاء بالبشر- كل البشر- من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية الذى يعنى - أول ما يعنى - المساواة الكاملة بين أبناء المعمورة الإنسانية.

عباس محمود العقاد
عن الجمال والحرية

احتفلت الأوساط الأدبية فى شهر يونيو الماضى بالذكرى الرابعة بعد المائة لميلاد عباس محمود العقاد الذى ولد فى الثامن والعشرين من يونيو عام ١٨٨٩ وتوفى فى الثالث عشر من مارس عام ١٩٦٤ . والواقع أن ذكرى العقاد تنبعث متوثبة هذه المرة ، وتذكر بالقيم التى كان يمثلها والتى نحن فى أمس الحاجة إلى استمرارها فى حياتنا، خصوصا ونحن نواجه ما نواجهه فى وطننا العربى الذى يعانى من المخاطر الداخلية والخارجية التى تهدد حضور القيم العظمى التى سعى جيل العقاد إلى إقرارها وإشاعتها بين المواطنين من أبناء الأمة

العربية.

والواقع أن أجل قيمتين سعى العقاد إلى تأكيدهما في مسعاه التنويرى هما قيمة الجمال والحرية. وليس من الغريب أن نعد هاتين القيمتين حجر الزاوية في إبداع العقاد وفكره على السواء. وسواء كنا نتحدث عن كتابات الرجل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية أو الأدبية أو الفنية، فإن الجمال يظل هو الوجه الآخر للحرية في هذه الكتابات ، والعكس صحيح في الوقت نفسه، ذلك لأنه لا وجود للجمال دون حرية، ولا حرية إلا إذا انطوت على الجمال، بل إن الحرية هي الجمال والجمال هو الحرية عند العقاد، كلاهما بمثابة تعريف للآخر ووجهه المتحد في الهوية على السواء.

والجمال هو النظام عند العقاد. هو الاتساق الذى يقع بين العناصر، ويصل بينها على نحو يوقع الانسجام في المشاعر والعقول، ويستجيب لما تنطوى عليه هذه المشاعر والعقول من انسجام في الوقت نفسه. هذا الانسجام الذى يصل بين العناصر قانون ثابت في حياة الطبيعة والأحياء ومنتجات الفن على السواء. ولذلك، كان العقاد يرى الجميل في كل ما ينطوى على الانسجام، وكل ما يتحقق به التناغم. العمل الفنى جميل

لأنه يحقق أقصى درجة من التناغم بين أجزائه، حيث لا يخضع شيء للمصادفة، ولا ينبني عنصر على العشوائية، بل تتضافر العناصر والأجزاء في وحدة واحدة، تنسجم مكوناتها، وتتناغم علاقاتها. والحياة نفسها عمل فني تحكمه الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور. وتخرج الحياة فى جملتها وتفصيلها من يد الفن الإلهى كما تخرج اللوحة من يد الصانع القدير فى فكرتها الباطنة وتمثيلها الظاهر. والانسان نفسه هو أعظم الأعمال الفنية التى خلقها مبدع الكون، فما ينطوى عليه هذا الكائن من تناغم وتناسق بين الأعضاء والجوارح يحقق صورة مثلى من صور الجمال المتكررة.

ولكن العقاد الذى يقرن الجمال بالتناسب والانسجام والتناغم لا يترك هذه الصفات دون تحديدها. وهو يخص التناسب باهتمام خاص، ويحدد ما يقصده به عندما يقول إن التناسب هو أن لا يزيد عضو أو ينقص في الحجم أو الشكل، فلا يكون أضخم ولا أنحف ولا أطول ولا أقصر ولا مختلفا فى التركيب واللون عما ينبغى. ولكن التناسب ليس غاية في ذاته عند العقاد، فالمهم ما ينطوى عليه من إرادة مضمرة، وما يدل عليه من دلالة ومغزى. التناسب هو الإرادة التى تتحقق شكلا، والغاية التى

تتناغم عناصرا، والاختيار الذى يتحقق حضورا وحركة وحيدة. إنه الشكل الجميل الذى يقترن بالحياة ويعمل على تجددها اقترانه بالحرية.

وإذا كانت كلمات التناغم والتناسق والانسجام صفات يقتنص بها العقاد بعض أبعاد الجمال فى مفهومه المجرد، من حيث علاقة عناصر الجميل بعضها ببعض، فان هذه المجموعة من الصفات تقترن بمجموعة أخرى من صفات الحركة، فالجمال لا يتحقق وجوده إلا على أساس من الحيوية التى لابد أن ينطوى عليها. والحيوية تعنى الحركة المتدفقة بين العناصر والأجزاء التى تحفظ على الاستجابة الجمالية نشاطها وتوترها الدائم. ويقيم العقاد، فى هذا السياق، نوعا من المقارنة بين الموضوعات الجميلة، فيرى أن الماء الجارى أجمل من الماء الساكن، والكائن الحى المتحرك أكثر إثارة للشعور بالجمال من التمثال الساكن الهامد، والتمثال الساكن، بدوره، لا يتميز على غيره إلا بما يوحى به من الحركة والانطلاق. والصوت الجميل هو الصوت السالك الذى يصدر عن حنجرة صافية لا يعوقها شيء عن الحركة والانطلاق.

وإذا كان الجمال قرين الحركة التى تتناغم بها العناصر

داخل وحدة الجميل. فإن هذه الوحدة تنطوى على معنى التنوع بدورها، وتستمد أهميتها من التباين الذى تنطوى عليه عناصرها. حيوية الجميل هى حيوية التنوع الذى يحققه الاختلاف الذى لا يخل بمبدأ التناغم، فالجمال ليس صيغة مصمتة متكررة. إن تنوعه بعض من صفته. وحيويته قرينة النظام الذى تنضبط به عناصر الفوضى داخل نسق.

هذا البعد الخاص بالتنوع يكشف عن المعنى الخاص الذى تكتسبه الحرية عند العقاد، فالحرية لا تعنى الفوضى أو الضرورة، وإنما تعنى إطلاق سراح الطاقات الخلاقة على النحو الذى يحيل العوائق إلى وسائط، ويتخذ من الضرورات أدوات للحرية والحرية - بدورها - هى التوازن بين الأضداد، والتناغم بين المختلفات، والتآلف بين الجمال والمنفعة، والتجانس بين الروح والمادة، والتكامل بين أفراح الفن وأوزانه. والواقع أن حرية الفن لا تختلف عن حرية الطبيعة أو حرية الكائن، فهى حرية غير مطلقة، توازن بين الروح والمادة، والقانون والعفوية، والقاعدة والانطلاق فى آن.

وإذا كانت الطبيعة تخضع لقانون عام لا يتعارض مع حريتها، فيما يقول العقاد، فإن الفن له قواعده التى تبرز هذه

القيمة. لأن قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة، كما أن القيود التى تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هي مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب، فالفن طلاقة تتخذ من الضرورة أداة للتحرر، ومن القيد للانطلاق. أما الوسيلة التى تفهم بها هذه الحقيقة النفسية فهى الفن الجميل أو الملكة التى يدرك بها الفن الجميل. وانظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه. إنه مَثَلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال. فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها، حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب، أو يطفر من فوقها طفرة النشاط، ويطير الخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

هكذا افتتح العقاد كتابه التأسيسى «مطالعات فى الكتب والحياة» الذى صدر عام ١٩٢٤ بمقدمة هامة عن فكرة الكتاب الأساسية التى تجملها الأفكار السابقة. ويقول إن الكون كله والحياة (هى أعم من الكون فى نظره) والفن ومنظر الأرض والسماء كلها مظهر للتآلف أو تنازع بين نقيضين دائما: قوى مطلقة وقوانين تحكم هذه القوى المطلقة. وكلما ائتلفت القوى

والقوانين اقتربت من السمة الفنية والنظام الجميل الذى يبين بالمادة صفاء الروح ويسبر بالقيود أغوار الحرية. وهذا الائتلاف هو دستور الفن الإلهى المحيط بكل شئ، وهو فلسفة الفلسفات فى هذا الوجود، وسر الجمال الذى هو الحرية.

لقد كان العقاد يهدف إلى أن يجعل من القانون حرية، ومن الثورة نظاما، ومن الواجب شوقا وفرحا، ومن الهيولى عالما مقسما وفلكا دائرا. وهو فى ذلك شبيه فى مسعاه بالدلالة الأساسية التى ينطوى عليها البيتان اللذان يفتتح بهما صلاح عبدالصبور قصيدته «مرثية رجل عظيم» حيث يقول :

كان يريد أن يرى الجمال فى النظام

وأن يرى النظام فى الفوضى.

والواقع أن هذين البيتين يلخصان فلسفة العقاد كلها، وما تقوم عليه من وسطية تجمع ما بين قيد القانون وانطلاقة الروح. وإذا كانت هذه الوسطية تبرر نفسها بأنها انعكاس لسنة الله فى خلق هذا الكون الذى جعلت قوانينه مهرا لحريته، وسببا للشعور به، فإن هذه الوسطية تحولت إلى نوع من الموالفة بين العدمين : عدم الفوضى وعدم الجوز الأعمى.

وإذا نقلنا هذه الوسطية من الآداب والفنون إلى السياسة

والاجتماع ظلت الوسطية قائمة، ولكن من حيث هي موالفة بين القيد والانطلاق. ويرى العقاد أن هذه الموالفة هي الميزان الصحيح لوزن الأمم والأفراد والحضارات والآراء والفنون على السواء. إذ كلما اقتربت الأمة أو الفرد أو الحضارة أو الرأى أو الفن من حسن التأليف بين أفراح الحياة وأوزانها، بين خيالها وعروضها، بين معناها وصورتها، كانت أقرب إلى السمو والنبالة والصدق لأنها أقرب إلى القصد الإلهى ووجهة الكون البادية في جميع أجزائه.

لنقل إن التقدم جمال نصل إليه عن طريق الضرورة، وروح نلمسها بيد من المادة، فالروح هى الحقيقة، والمادة هى وسيلة الإحساس بها، والتقدم لا يفارق المعنى الروحى أو البعد الدينى الذى يرتد به جمال التقدم فى الدنيا المخلوقة إلى مبدأ الخالق. هذا البعد الدينى يومئ إلى فلسفة الإيمان عند العقاد، ويربط هذه الفلسفة بالإدراك الجمالى لمغزى الكون فى الوقت نفسه، ويجعل من كل تقدم دنيوى صورة أخرى من العلة الجمالية التى ينطوى عليها مغزى الكون كله.

وحين يصل العقاد إلى هذا المستوى فإنه يزداد يقينا بوحدة المبدأ فى الكائنات والأحياء والطبيعة والفن على السواء. وينتقل

من المستوى الفلسفى إلى المستوى الدينى بما يؤكد معنى «الدولة» من حيث هى القانون، وتوثب الإرادة الفردية وانطلاقها العفوى بوصفه الضرورة. وذلك بالمعنى الذى يقرن الحرية السياسية بالموازنة بين القيد الاجتماعى الذى يضبط الملامح المشتركة بين الأفراد، ويحدد الواجبات العامة فيما بينهم، وبين عفوية الفرد ورغبته فى الانطلاق، ومبادئه الخلاقة التى تجعل منه القوة المحركة للتاريخ والإبداع.

هذه الصيغة التى توفق بين الثنائيات المتوترة، دائما، كانت الصيغة التى انتهى إليها العقاد ليواجه التناقضات الكثيرة التى انطوى عليها تراثه وواقعه على السواء. وهى ليست صيغة خاصة به وحده، فمن الواضح أن ملامحها الأساسية تصل بينه وبين أقرانه من مفكرى عصر النهضة والتنوير على سواء. وغير بعيد عن هذه الصيغة ما كان يدعو إليه توفيق الحكيم من «تعادلية» وما كان ينادى به طه حسين من ضرورة المواءمة بين الثوابت والمتغيرات. ولكن العقاد ينفرد عن هؤلاء جميعا بأن يضع هذه الصيغة فى تصور فلسفى متماسك سداه الحرية ولحمته الجمال. فرد الجمال إلى الحرية، ورد الحرية إلى التوازن بين الثابت والمتغير، الفرد والجماعة، القانون والضرورة، الأنا

والآخر وجعل من الحياة لوحة غنية الأبعاد فى توترها بين قواعد العقل وعفوية الخيال. وهى لوحة نحن فى أمس الحاجة إلى ضرورة التذكير بها فى هذه الأيام التى تتهدد بأخطارها الجمال والحرية على السواء.

زكى نجيب محمود
فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة

وصف عباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) زكى نجيب محمود (١٩٠٥ - ١٩٩٣) يوما، بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة. والواقع أن هذا الوصف يلفت الانتباه إلى المثل الأعلى الذى كان العقاد يتصور عليه الأديب عموما، فهو لم يكن من شعراء الوجدان الذين يؤمنون أن الشعر تدفق تلقائى للانفعالات، ولا من الأدباء الذين يكتبون كل ما يفيض به وجدانهم، بل هو واحد من الأدباء الذين يفكرون فيما يكتبون، وقبل أن يكتبوه . ولذلك كانت كتاباته الأدبية «فيض العقول» إذا استخدمنا هذه الصفة القديمة التى وصف بها أبو تمام شعره ، وكانت قصائده عملا عقلانيا صارما فى بنائها الذى يكبح الوجدان ولا يطلق سراحه ليفيض على اللغة بلا ضابط أو إحكام. وكانت صفة الفيلسوف

فيه ممتزجة بصفة الشاعر، فهو مبدع يفكر حين ينفعل، ويجعل انفعاله موضوعا لفكره، وهو يشعر بفكره ويجعل من شعره ميدانا للتأمل والتفكير فى الحياة والأحياء. ولذلك كانت صفة أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء صفة تنطبق على العقاد قبل انطباقها على زكى نجيب محمود ، فالعقاد مفكر يصوغ فكره أدبا، وأديب يجعل من أدبه فلسفة. وأحسب أن العقاد عندما وصف صفيه وتلميذه زكى نجيب محمود بهذه الصفة، كان يصدر، لا شعوريا، عن المبدأ القديم الذى أوجزه الشاعر الرومانسى الانجليزى الذى كان العقاد يعجب به كل الإعجاب ، أعنى كولردج Coleridge فى قصيدته الشهيرة «أنشودة الكآبة» حين قال:

نحن لا نأخذ إلا ما نعطيه

وفى أعماقنا وحدها تحيا الطبيعة

والسطر الأول دال فى نظرية المعرفة الرومانسية، حيث تخلع الذات العارفة نفسها على الأشياء والكائنات، فتغدو هى إياها، أو تسقط الذات المدركة صفاتها على الموضوع المدرك (بفتح الراء) فتصفه بصفاتها. وهكذا فعل العقاد عندما وصف زكى نجيب محمود بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، فوصفه بما

فيه، ومنحه من القيمة ما يرى هو، ابتداء، أنها القيمة التى تميز أديبا عن أديب فى ميزان الخلود، أو تميز فيلسوفا عن غيره فى الميزان نفسه، فلا قيمة لأديب يعرى من الفلسفة عند العقاد، ولا قيمة لفيلسوف لا يعرف تلهب الفن وغوامض أسراره.

ولكن العقاد ما كان يمكن أن يصف زكى نجيب محمود بهذه الصفة ما لم يكن عند زكى نجيب محمود ما يؤكدها، وذلك ابتداء من الإعجاب الذى يدنى بصاحبه إلى الإتحاد بموضوع إعجابه، مرورا بالتشابه فى طرائق الكتابة، وانتهاء بالمزج بين الفن والفلسفة، فى المنطقة التى يغدو بها الفن فلسفة وتغدو الفلسفة فنا. أما إعجاب زكى نجيب محمود بالعقاد فقديم، بدأ بالتأثر بكل ما كتبه فكريا، والإعجاب بكل ما صاغه قلمه إبداعا، والاقتناع المضمن - على الأقل - بما انحاز إليه من أنواع أدبية. وإذا جاوزنا التأثر بالفكر إلى الإعجاب بالإبداع، فالعقاد الشاعر هو النموذج الأسمى للإبداع الشعرى عند زكى نجيب محمود. ترجم قصائده إلى الانجليزية أثناء طلبه العلم في انجلترا وقدمه بوصفه نموذج الأدب العربى الحديث إلى قراء الأنجليزية . وكتب عنه أهم دراساته التى كتبها عن الشعر على الاطلاق، والتى تتميز عن ماعداها من الكتاب الذى جمع فيه كل

ماكتبه عن الشعراء، بعنوان «مع الشعراء» وأصدره وهو فى الثالثة والسبعين من عمره (عام ١٩٧٨).

وشعر العقاد عند زكى نجيب محمود هو الشعر بألف لام التعريف. هو الشعر فى إحكام البناء، والاعتماد على العلة الصورية التى تتميز بها المنجزات فى الهوية والقيمة. وهو الشعر فى الوصل بين الشاعر والفيلسوف، خصوصا حين يتفلسف الشاعر أو يشعر الفيلسوف. وهو الشعر حين يجاوز الشاعر ظواهر الأشياء ليدرك ما وراءها فيكشف بصره عن موضوع بصبيرته التى تنتقل من المحدود إلى المطلق. ويستهل زكى نجيب وصفه لشعر العقاد بقوله إن شعر العقاد هو البصر الموحى إلى البصيرة، والحس المحرك لقوة الخيال، والمحدود الذى ينتهى إلى اللامحدود. هذا هو شعر العقاد وهو الشعر العظيم كائنا من كان كاتبه.

من حيث الشكل، شعر العقاد أقرب شئ إلى فن العمارة والنحت، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك منها إلى الزهرة أو جدول الماء، وتلك صفة الفن المصرى الخالدة، فلو عرفت أن مصر قد تميزت فى عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة عرفت أن فى شعر العقاد

الصلب القوى المتين جانبا يتصل اتصالا مباشرا بجذور الفن الأصيل في مصر. ومن أراد أن يقرأ شعر العقاد وهو ملقى على ظهره فى استرخاء اللاهى فليس شعر العقاد شعره، أما من يدخل إلى الشعر دخوله معبدا رفيع العمد متين الجدران، كل شئ فيه يدعو إلى التمهل والتأنى، فديوان العقاد ديوانه. ومن حيث المضمون، شعر العقاد يبين عن شخصية صاحبه الفكرية، فهو يجلى من صاحبه الرجل قوى البناء، متين الأخلاق، ماضى العزيمة، الذى ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم تكتنفه فى دنيا الفكر مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهدى ويهتدى. أما عندما يتجاوب الشكل والمضمون ، فإن شعر العقاد يكشف عن خاصية أخرى، وهى أنه أدخل فى باب «الجليل» منه فى باب «الجميل». الجميل من شأنه أن يهز النفس بعاطفة الحب لا الإعجاب وعاطفة الإعجاب مركب يأتلف من عناصر أولية منها : الهول والروعة والرهبة والقداسة. وشعر العقاد جليل لأن فيه شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط، وفيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة، وفيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها، وفيه من الخيال جده لا لعبه، فلا عجب أن يمس ديوان العابثون فيتركوه قائلين : هذا فلسفة

وليس شعرا.

تلك كلمات زكى نجيب محمود في شاعرية العقاد، وهي كلمات أتبعها صاحبها بدراسته الفريدة عن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» التى كانت سابقة على قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر الانجليزى - الامريكي ت. س. إليوت في تصويرها التمرد بعد الحرب، وفى وصولها إلى أعماق روح العصر وذراه الفكرية، فيما يراه زكى نجيب محمود. وليس من الضرورى أن نوافق على ما وصف به زكى نجيب محمود شعر العقاد أو لا نوافقه، فالأكثر أهمية أن نلاحظ أن إعجاب الرجل بصاحبه إنما هو صورة معكوسة من إعجاب صاحبه به، فى المنطقة التى يمكن أن يوصف بها العقاد بأنه شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء بالقدر الذى وصف به العقاد زكى نجيب محمود بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة. وليس من المصادفة ، والأمر كذلك، أن تجد في اللغة التي يصف بها زكي نجيب محمود شاعرية العقاد ما يذكرنا بلغة العقاد نفسها، وأهم من ذلك أن تمييزه بين «الجليل» و«الجميل» وانحيازه إلى «الجليل» دون «الجميل» إنما هو تمييز وانحياز عقادى، يرجع إلى كتابات العقاد الأولى التى استهل بها فلسفته الجمالية

المعروفة.

هذا الاتحاد الوجداني الذى وقع بين الناقد (زكي نجيب محمود) والمنقود (عباس العقاد) هو الذى صاغ أفكار زكي نجيب محمود عن الشعر، وجعل منها امتدادا لأفكار صاحبه. يرفض العقاد شعر البارودى، لأنه يعتمد على محفوظه أكثر من اعتماده على التجربة المباشرة، ويصف زكي نجيب محمود البارودى بالصفات نفسها، فيما كتبه بعنوان «رأى فى شعر البارودى». ويكشف العقاد عن نزعة أخلاقية، تتسرب فى كتاباته، ويتوقف زكي نجيب محمود عند «طبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق». ويعجب العقاد بالمضمون الرومانسى الذى ينبني فى معمار كلاسيكي يكبح جماحه فيضيف إلى صفة الجمال الجلال، ويشيد زكي نجيب محمود بهذا المضمون نفسه فى كل ما كتبه عن أمين الريحاني وفلسفته الإنسانية، وعن الشعراء الشبان فى الجيل الماضى (الشابى، الهمشرى، التيجانى).

وينفر العقاد من حركة الشعر الحر التى مثلتها قصائد صلاح عبدالصبور وحجازى والسياب وأدونيس. ويتخذ موقفه المعروف حين كان مقررا للجنة الشعر فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، فيرفض كل إنتاج الشعراء الجدد، ويحيله

إلى لجنة النثر للاختصاص. وكذلك يفعل زكى نجيب محمود، فى حدة أقل وسماحة أكثر ، ولكن دون مغايرة فى جذر الموقف، فى التحليل النهائى الذى يصله بصاحبه العقاد وصل الزمالة فى لجنة الشعر هذه، ويصله بصاحبه وصل المطابقة فى الفكر الذى انطوى عليه الموقف من هذا الشعر.

هكذا، كتب زكى نجيب محمود مقالاته عن «التجديد فى الشعر الحديث». وتساءل ساخرا عن «الجديد فى الشعر الجديد»؟! وعلق على الديوان الأول لصلاح عبدالصبور بمقاله «ماهكذا الناس فى بلادى». وسخر من الطاقة الشعرية التى بددها حجازى بعدم احترامه للشكل فى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب». وتشكك فى قدرة ديوان أدونيس «أغانى مهيار الدمشقى» على البقاء فى مقاله «موقف شاعر». وتعاطف مع استخدام السياب للرمز والأسطورة فى ديوانه «أنشودة المطر» ولكنه ضم شعره إلى بقية الشعر الحر الذى «فقد الشكل الذى يغرى بحفظه»، فليس هذا الشعر فى النهاية من قبيل التحفة المحكمة الدقيقة، بل أقرب إلى «حفنة من الرمال سائبة».

قل هذه نظرة عقادية. ولكنها نظرة فهمت «الجليل» على أنه إحكام الصنعة بالشكل، أو الصورة المتقنة التى تحفظ الوزن

والقافية، وتستمد قيمتها من قدرتها على تطويع المادة الصلبة، وممارسة الحرية بما لا ينقض النظام. وتلك عقادية أخرى. ولكنها العقادية التي تكتسي ثوب الوضعية المنطقية، والتي تلوذ بمفاهيم حديثة عن «الصورة في الفلسفة والفن»، حيث تغدو القيمة الجمالية قرينة «الصورة» أو «طريقة التركيب» وليس نوع المادة، وحيث تغدو «الصورة» في الشعر (أو «الشكل») قرينة الحفاظ على انضباط الوزن والإيقاع، وحيث يغدو هذا الانضباط، بدوره، لازمة من لوازم «الفورم» الذي هو مصدر الفاعلية والحركة والنشاط في الأشياء والإبداعات.

هذه العقادية لا تتوقف عند التشابه الذي يدني بالطرفين إلى حال من الاتحاد في النظر إلى الشعر، حيث لا فارق كبيراً بين أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء من ناحية، وشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء من ناحية ثانية، فالأمر يتجاوز ذلك إلى علاقة الشعر بغيره من الأنواع الأدبية، حيث تتجلى عقادية زكي نجيب محمود في الانحياز إلى الشعر على حساب غيره من أنواع الأدب. وآية ذلك أنه أنفق «مع الشعراء» ما استوعبته مقالات كتابه الشهير. ولم يفعل ذلك قط «مع القصاصين». مرة واحدة، تحدث عن «أبعاد القصة» في كتابه «فلسفة وفن». (١٩٦٣).

وأغلب الظن أنه لم يكررها فيما بعد كما لو كان قد وافق ضمناً على رأى العقاد الذى وصف «الرواية» أو «القصة»، عموما، بأنها أشبه بالخرنوب «قنطار خشب ودرهم حلاوة»، وذلك على النقيض من الشعر الذى هو إبداع اللغة فى أصفى حالاتها وأكثرها كثافة. ولا يتحرج زكى نجيب محمود تلميذ الوضعية المنطقية ونصير الحداثة الأوربية، فى أن يكشف عن نزوع تراثى فى هذا المقام، فالشعر هو ديوان العرب، وكل نوع أدبى يمكن التسامح فيه ما عدا الشعر، ذلك لأننا أمة تتابعت فى تاريخها منذ زمن بعيد عصور الشعر عصرا فى أثر عصر، ولكل عصر منها خصائصه، إلا أن ديوان الشعر العربى يجمعها جميعا بين دفتيه، وديوان الشعر له شكله الأرقى بالقياس إلى غيره من الأنواع الأدبية، وشكله الأكثر ثباتا الذى لا ينبغى الاجتراء عليه تجديدا أو تجريبا أو حتى حداثة. بعبارة أخرى، الشعر هو ماكتبه ابن سينا فى العينية ، والغزالى فى التائية، والعقاد فى دواوينه، خصوصا «ترجمة شيطان»، ولا يفارق الخصائص المتوارثة عند الرومانسيين. أما ما عدا ذلك فانكسار للشكل وخروج على الصورة التى هبطت فى قصائد العقاد من المحل الأرفع للشعر.

هل حاول زكى نجيب محمود كتابة الشعر؟ أغلب الظن أنه فعل. ولكنه لم يظهر ما كتبه. وآثر أن ينافس أستاذه في مجال آخر يمكن أن يتفوق فيه (لو نظرنا إلى الأمر من منظور التضاد العاطفى). وذلك هو مجال المقال الأدبى من ناحية والسيرة الذاتية من ناحية ثانية. أما المقال الأدبى ففى كتاب «جنة العبيط» (١٩٥١) ما يكشف عن طموح صاحبه ذلك. وحرصه على أن يترك بصمته فى هذا المجال، خصوصا فى المنطقة التي يمكن أن يثبت بها المقال أن صاحبه أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء على السواء. ولم تتوقف كتابة هذا النوع من المقال، ظلت مستمرة فى الكثير من الأعمال اللاحقة : «أيام فى أمريكا» (١٩٥٥) «قشور ولباب» (١٩٥٧) «قصاصات الزجاج» (١٩٧٤).. الخ.

أما السيرة الذاتية، فمن اللافت للانتباه أن زكى نجيب محمود لم يكتبها بطريقة طه حسين فى «الأيام» مثلا، ولكنه كتبها بطريقة العقاد فى كتب من مثل «أنا». واقرأ الثلاثية المترابطة «قصة نفس» (١٩٦٥) و«قصة عقل» (١٩٨٣) و«حصاد السنين» (١٩٩٢) التى كتبت عبر سبع وعشرين سنة على وجه التحديد، تجد أن الذات التى تتحدث هى ذات يثقلها

وعيها بنفسها، ويدفعها إدراكها لدورها إلى تحويله لموضوع للدرس، وبقدر ما تحرص هذه الذات على تخفيف التوازن بين الصياغة الأدبية والتوثيق التاريخى فى بناء «الشكل» الخاص بالسيرة، وهو توازن يؤثر «الجليل» على «الجميل» فى المنظور والاختيار، والإخبار على الإنشاء، فإن هذه الذات تنقسم على نفسها الانقسام الذى يتميز به الفكر الذى يستطيع أن يجعل من نفسه موضوعا لتأمله، فتتحول «الأنا» الساردة إلى موضوع السرد فى الثلاثية التى أشرت إليها، ولكن تتسرب من السرد الجوانب العاطفية الشخصية، كما لو كانت جوانب تضعف معمارية الهيكل الجهم فى جديته، أو تعكر على رصانته. وتتحول الذات الموضوع إلى موضوع منفصل، لا ينفيه إلى مجال الفكر إلا أن سرده لا يفارق الشعور الأدبى لهذه الذات. وهو شعور يحرص على التقاط المغزى الأخلاقى من الوقائع (وكل «قصة» لها مغزى يمكن تلخيصه فى «حصاد السنين») وتصعيد النموذج السلوكى الذى تنطوى عليه «قصة نفس» أو «قصة عقل» إلى الدرجة التى يمكن أن يغدو معها نموذجا يحتذى. هذا المنحى يجعل المسافة بين «قصة عقل» لزكى نجيب محمود و«أنا» العقاد أقرب من المسافة التى بين «حصاد السنين»

و«الأيام» وهو نفسه المنجى الذى يجعلنا نصف «الأيام» بأنها عمل أدبى خالص، فى الوقت الذى نصف فيه «قصة عقل» بأنها «سيرة فكرية»، كتبها فيلسوف يتأدب فى صياغة تأملة، وأديب يهرب من ذاتيته إلى تفلسفه، لكنه فى الحالين موصول بأستاذه الذى وصفه بأنه «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة».

وإذا شئنا أن نبحث لهذا النوع من «السيرة الفكرية» عن مبدأ جمالى يمكن أن يحدد طبيعة «فورم» الكتابة أو شكلها بالقياس إلى الفيلسوف، حيث يتميز أديب الفلاسفة عن غيره، قلنا مع زكى نجيب محمود إن «وضوح الأفكار» وتحديدها هو البداية التى يتولد عنها «الشكل»، وإن هذا الشكل ينبنى بمبدأ لغوى يرد سر البلاغة إلي «الوصل والفصل»، ومعناه أن الصنعة الأدبية للفيلسوف - كالصنعة الأدبية للأديب - ترجع إلى ما يحسنه من وصل وفصل بين أجزاء الكلام، بحيث تجئ عبارته «موصولة» منسابة فى يسر، كأنها مسلسل من ينبوع دافق لا يتعثر فيها القارئ عند الفواصل، لكنها - مع ذلك الانسياب المتصل - لا يفوتها أن تقف وقفات مفاجئة، بطريقة من طرق الفصل بين سابق ولاحق، وذلك عندما يراد للقارئ أن ينتبه لحقيقة أو فكرة هامة يوردها الكاتب فى سياق حديثه، لأنه إذا

امتد الأمر بالقارئ فى انسياب موصول منغوم، فقد تأخذه سنة من خدر. وعندئذ، يصبح فى حاجة إلى «فصلة» تشق عليه الطريق المطرد، فتوقظه. وهكذا يظل القارئ بين انزلاق يسهل فوق سطح أملس. من كلام محبوك الوصلات بين أجزائه فى حال الوصل، ووقفات تقطع الرتابة، عند مواضع ينفصل فيها سابق عن لاحق، فى حال الفصل.

ولقد شرح زكى نجيب محمود هذا المبدأ البلاغى الملازم لأدبية الكتابة، فى سيرته الأخيرة «حصاد السنين»، كأنه يتحدث عن سر بلاغته هو، فى كتابته التى استحق معها أن يصفه أستاذه بأنه «أديب الفلاسفة». ولكن هذا الشرح نفسه يمكن أن ننظر إليه من زاويتين أخريين تكملان دلالته فى منطقة«فيلسوف الأدباء» ، أعنى أن هذا الشرح يتحول ، فى التحليل الفلسفى للوضعية المنطقية إلى نوع من اللغة الشارحة metalan-guage التى تنقسم بها اللغة على نفسها، فتغدو موضوعا وذاتا للخطاب فى آن. بعبارة أخرى، يمارس زكى نجيب محمود أدبية الكتابة الفلسفية، فيغدو أديبا للفلاسفة. ولكنه يجاوز هذه الصفة إلى ما يكملها، عندما يشرح الخاصية الأدبية نفسها باللغة التى تصف نفسها بنفسها، أو تتحدث عن موضوعها الذى

هو إياها، فتبين عنه في الوقت الذى تكشف عن أسرار إبانتها له، وتصفه في الوقت الذى تبين عن كيفية وصفها له في حالى الوصل والفصل. هكذا يمكن التمييز بين لغة الموضوع object language واللغة الشارحة لهذا الموضوع metalanguage وهو تمييز يرجع إلى المنطق الرمزى، وإلى ماذهب إليه رودلف كارناب Rudolf Carnap من أننا نحتاج إلى اللغة الشارحة لكى نتحدث عن لغة أى موضوع.

إن افقا جديدا من المعرفة ينفتح أمام عقولنا عندما ندرك قدرة اللغة على أن تصف نفسها بالقدر - أو في الوقت - الذى تصف فيه نفسها. وإذا كان الفكر البشرى قد بدأ تقدمه حين وعى نفسه، وأصبح قادرا على أن يحيل نفسه إلى ذات متأملة وموضوع للتأمل، أو فاعل للفكر وموضوع له، فإن أسرار «الأدبية» تتكشف في بعد جديد لها، عندما تنعكس لغة الموضوع على نفسها، فتشرح نفسها في علاقتها بالموضوع في فعل من أفعال التحليل المزدوج..

وإذ ينفتح هذا المجال على فلسفة الفن والنقد معا، ويكشف عن الاسهام الوضعى لزكى نجيب محمود، في فنون النقد التطبيقى والنظرى ونقد النقد وفلسفة الجمال، فإنه ينفتح من

منظور يوازى بين الموضوع من حيث هو لغة واللغة الشارحة لهذه اللغة. وذلك على نحو يتبادل فيه «الفيلسوف» و«الأديب» صفتى الفاعلية والمفعولية، أو صفتى الذات والموضوع، فيغدو كل واحد منها موضوعا لتحليل الآخر وفاعلا له.

من هذا المنظور، يجتلى زكى نجيب محمود لغته فى سيرته الفكرية الذاتية كما تجتلى الذات نفسها فى المرآة، ويحلل نفسه فى الوقت الذى يجعل من تحليله موضوعا لتحليل موازٍ، ويحاور بين آرائه فى فلسفة النقد وما يقرأه فى كتابته هو. ويصف لغة موضوعه بلغته الشارحة. فيحدثنا عن الوصل والفصل، من حيث هو سر من أسرار البلاغة فى علاقته بوضوح الفكر. ولكنه لا يكشف عن سر كتابته وحدها حين يفعل ذلك بل يكشف – فضلا عن ذلك – عن المبادئ الجمالية التى أفادها من فلاسفة غير بعيدين عن الوضعية المنطقية بوجه أو بآخر. ومنهم الناقد الانجليزى الشهير ريتشاردز I.A. Richards الذى يرد المبدأ الجمالى للإيقاع إلى المرواحة المستمرة بين إشباع التوقع النغمى وإحباطه، مؤكداً بذلك ما ذهب إليه جون ديوى John Dewey فى كتابة «الفن خبرة»، حين رد الخاصية الجمالية للموسيقى إلى التوتر المتصل بين تناغم

الأصوات Euphony وتنافر الأصوات Cacophony.

ويمزج زكى نجيب محمود ذلك كله بتراث المبدأ الفلسفى القديم للوحدة التى لابد أن تقوم على التنوع، وهو مزج يعطى أولوية خاصة للفلاسفة الأقرب إلى الوضعية المنطقية فى الاهتمام باللغة وطرائق تحليلها. ولكن هذا المزج نفسه يبتعث من التقاليد الفلسفية ما يؤكد علاقة الوصل بين زكى نجيب محمود وأستاذه العقاد، خصوصا حين يكشف التلميذ عن فهمه للوحدة بما يجعله أقرب إلي المنطق الصورى (الأرسطى) الذى لا يفارقه أستاذه. ويتجلى ذلك، على سبيل المثال، حين يتحدث زكى نجيب محمود عن الوحدة الشكلية فى «المقالة» التى لا تفارق حالين: تتابع الأجزاء رأسيا بما يشبه درجات السلم الذى يرقى بالصاعد من أرض المبنى إلى سقفه، حيث تفضى كل درجة إلى ما بعدها، إفضاء السبب إلى النتيجة. وتتابع الأجزاء أفقيا بما يشبه حركة الدائرة التى تتلاقى جميع خطوطها عند موضع واحد، هو المركز، أو النقطة التى يريد الكاتب توصيلها إلى القارئ. وصفة «الوحدة» الشكلية الناجمة عن هذين الحالين تسمية أخرى للعلة الصورية (الارسطية) التى تتميز بها الأشياء حيث يفترق أدب عن أدب، ومصنوع عن مصنوع، بالشكل (أو

الفورم) أو خطة الترابط التى تصل الأجزاء بنسب من قانون العلية الذى يرد النتائج إلى مقدماتها منطقيا.

هل أقول إن هذا الفهم الصورى الشكلي، الأرسطى، للوحدة، هو المسئول عن نفور زكي نجيب محمود من الشعر الحر، حيث لا توجد البنية المنطقية للشكل بهذا المنحى الأرسطى، حيث الاندفاعة الوجدانية أقوى من الفورم الصورى المتوارث للنوع؟ إن الأمر يبدو كذلك بالفعل، فهذا الفهم قرين الوضوح، الساطع، القاطع، لمعمار المعبد والأهرام، حيث لا التواء ولا غموض، وحيث الخطوط المستقيمة القاطعة التى تناقض – فى ثباتها واطراد نظامها ما بين الوصل والفصل – التدفق المتفجر، اللامنتظم، لبراكين الشعور واللاشعور.

هذا الفهم نفسه كان العلة الفاعلة وراء هجوم العقاد على شوقى فى مطالع العشرينيات من هذا القرن، حين وصف شعر شوقى بالتفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر، وكان ذلك منه تطبيقا لوحدة منطقية أرسطية، ولنزوع كلاسيكى يؤثر الجواهر على الأعراض، إذا استخدمنا لغة العقاد، أو يؤثر اللباب على القشور، إذا استخدمنا لغة زكى نجيب محمود التى سطعت فى عنوان كتابه «قشور ولباب» (١٩٥٧) الذى بدأ بالترجمة عن شاعر أثير عند العقاد، فى قضية وصلت الجميع، فى الاهتمام بالألفاظ فكرا وإبداعا.

محمد مندور والتراث النقدى

(١)

اتخاذ موقف نقدى من التراث أمر لم يتم إلا مع سيطرة فكر جديد تبناه جيل هيكل وطه حسين والعقاد وغيرهم. قد يختلف أبناء هذا الجيل فيما بينهم، ولكن منطلقاتهم الفكرية التى تبدأ بالفرد، باعتباره طاقة خلاقة لها قدرته الفاعلة على تغيير الاحداث وتوجيه حركة التاريخ، كانت تنتهى بهم إلى التركيز على «الذات المبدعة»، لهذا الفرد، وبالتالى فهم نتاجه الأدبى على أنه تعبير عن هذه الذات فى تفردها وفى تحررها على السواء. وكان لابد – فى ضوء هذا الفهم – أن يعاد النظر فى التراث الأدبى. عبر اتجاهين يؤدى كلاهما إلى الآخر، أعنى إعادة النظر فى التراث الشعرى، الذى ظل متواصلا – بايجابياته وسلبياته – فى شعر الاحيائيين أمثال حافظ وشوقى. وإعادة النظر فى التراث النقدى، الذى ظل متواصلا – بالمثل –

فى جهود المرصفيين، وعلى عبدالرازق ، ومحمد عبده، واليازجى، وغيرهم.

أما على مستوى التراث النقدى فكانت جهود الجامعة المصرية تتبلور منذ أوائل العشرينيات. وقبل أن يصدر طه حسين كتابه «الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) بسنوات، كان أحمد ضيف يقدم (فى ١٩٢١) موقفا جديدا «لدراسة بلاغة العرب»، وهو موقف يبدأ بوضع جهود القدماء فى إطارها الصحيح ، ولا ينظر إليها على أنها عمدة الأراء أو الأصل الذى ينبغى أن يحتذى، وإنما على إنها محض اجتهاد ينبغى أن يناقش، فى ظل فهم جديد للنقد، بفصل دراسة الأدب عن مناهج العلم، ويسلم بظهور أثر الناقد الشخصى فى حكمه، والاعتماد على الذوق المدرب، والتأكيد على أن «النقد القاعدى أو المذهبى، يرمى إلى تقييد العقول والأفكار وحملها على اتباع طريق واحد فى الفكر والتصور والخيال. وإلى الحكم عليها حكما عاما بطريقة واحدة»(١).

وفى أوائل الثلاثينيات كان أمين الخولى يناقش صلة البلاغة العربية بالفلسفة (١٩٣١) وطه حسين يكشف الأصول اليونانية فى البيان العربى، من الجاحظ حتى عبدالقاهر (١٩٣٣). أما

طه إبراهيم فكان يطرح –من خلال تأريخه الجليل للتراث النقدى حتى القرن الرابع – سؤالا في غاية الأهمية «ليستطيع نقدة الأدب أن يستعينوا بطرق العلم؟ أيستطيع العلم أن ينقد شيئا أخص عناصره الشعور؟»(٢). إن أى محاولة لفهم الأدب من خلال قواعد العلم أو قوانينه مرفوضة عند طه إبراهيم، لأن العلم يقوم على القانون العام، بينما النص الأدبى حدث متفرد، لا يمكن أن يخضع لقانون عام أو قاعدة مضطردة، فضلا عن أن القانون العلمى لا يختلف فيه الأفراد، أما المقياس النقدى فمحل خلاف لأن عماده «الذوق الفنى» الذى لا يمكن - بدونه – فهم النصوص الأدبية أو الإحساس بما فيها من عناصر. وفى ضوء هذه النتيجة يعيد طه إبراهيم ترتيب النقاد القدماء ،.فيبرز اللغويين الذين آمنوا أن النقد صناعة وثقافة. لابد فيها من دربة «وأن من جمال القول مالا تصل إليه العلل ولا يأتى عليه البيان» ويقلل من أهمية ابن قتيبة (الشعر والشعراء) وقدامة (نقد الشعر) لأن كليهما حكم أصولا عامة وقواعد شكلية، فعجزا عن إدراك «روح الشعر وعناصره السامية» ويرتفع إلى القمة الآمدى (الموازنة) وأبو الحسن الجرجانى (الوساطة) لأنهما وصلا ما انقطع من تقاليد اللغويين الذين اعتمدوا على الذوق.

(٢)

لم يكن جهد محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) فى النظر رلى التراث النقدى منفصلا عن هذه الجهود السابقة عليه. لقد اطلع على بواكيرها وهو طالب فى الجامعة (١٩٢٥ - ١٩٢٩) وواجهها مواجهة واعية بعد عودته من بعثته إلى فرنسا (١٩٣٩) فأخذ أنضج ماقيها، وطوره فى ضوء منهجه المتميز فى دراسة الأدب، ذلك المنهج الذى كان يدفعه إلى مواجهة متميزة لمفاهيم الجيل السابق عليه من ناحية أخرى.

لقد تعلم مندور من «لانسون» (١٨٥٧ - ١٩٣٦) أن العمل الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية ، بما تثيره صياغته من استجابات عاطفية وفنية. وأن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة، لأنه قد يكتشف من خلال تراكيبها الأغراض العميقة الخفية، التى كثيرا ما تصحح وتغنى، بل قد تعارض، المعنى الظاهر للعمل الأدبى. وليس ثمة مبادئ صارمة لدراسة صياغة كل عمل أدبى، المهم التوقف عندها والطرح المستمر لمشاكلها، ومحاولة حل المشاكل من داخل النصوص نفسها. وبذلك يتحدد النقد فى إدراك العلاقات التى تكون العمل الأدبى، والتى تكشف - فى نفس الوقت - عن مثل أعلى خاص، أو منحى فى

الصياغة معلوم ، ثم ربط هذين الأخيرين بروح الكاتب أو حياة الجماعة. وكما يؤدى ذلك إلى اكتشاف الخصائص المميزة لصياغة العمل الأدبى، يؤدى إلى تحديد أصالة الأفراد «أى الظواهر الفردية التي لا شبيه لها ولا تحديد». وبذلك يصبح النقد «فن تمييز الأساليب» و«تذوق كل كاتب بنسبة ما فى ذلك الأسلوب من كمال»(٣).

وكما تعلم مندور من «لانسون»، تعلم من «فردناند دى سوسير» (– ١٩١٣) أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات. وإذن فالمهم فى العمل الأدبى ليس الألفاظ بذاتها، بل الروابط التى تقام بينها. وإذا كانت تلك الروابط هى المعانى المختلفة التى يعبر عنها الأديب، فعلى الناقد أن يوليها كل الاهتمام.

ويلتقى لانسون ودى سوسير من ذهن مندور فيصبح الأدب فنا لغويا لا يمكن فهمه أو تقديمه إلا بتحليل علاقاته، التى يتشكل من خلال تفردها فى كل عمل أدبى صياغة متفردة ويتحدد دور النقد فى تمييز صياغة كل عمل من حيث هى فى ذاتها أولا. ومقارنة بغيرها ثانيا. والأساس فى ذلك كله هو الذوق المدرب.

هذه التركيبة التى تمازج فى داخلها لانسون ودى سوسير كانت تقرب مندور من أحمد ضيف وطه إبراهيم وتميزة عنهما فى نفس الوقت. لقد قدم أحمد ضيف «لانسون» إلى القارئ العربى ، وألمح إلى منهجه في تحليل النصوص، ونقده لسانت بيف وتين، ونفوره من النقد المذهبى، كما عرف بجول نيمتز ودعوته إلى الاقتراب من النصوص الأدبية وتعمقها قبل أن يتجاوز مندور المرحلة الثانوية من تعليمه، وثمة جذر مشترك بين تعريف مندور للنقد على أنه «تمييز بين الأساليب» وتعريف أحمد ضيف «النقد فى جملته لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها»(٤).

ولانسون هو ذلك الجذر المشترك، كما أن دعوة لانسون إلى الاعتماد على الذوق وتمييز الدراسة الأدبية واستقلالها بمنهجها عن مناهج العلوم، كانت تقود مندور إلى أحكام طه إبراهيم على التراث النقدى، وتوقعه فى أسرها .

ومع ذلك تتميز مواجهة مندور للتراث النقدى، تتميز بدقة فهمه للانسون، وبارتباط هذا الفهم بتمثل أعمق للجوانب المشرقة من الثقافة الاوربية، ومحاولة تطبيق أصولها على التراث الأدبى بوجه عام، ويبرز ما فى التراث النقدى بوجه

خاص - من كنوز «نستطيع اذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم»(٥).

(٣)

أساس تميز مواجهة مندور للتراث النقدى يكمن فى مفهومه للنقد المنهجي. وما يقصده بالنقد المنهجي «هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصر بمواقع الجمال والقبح فيها» النقد المنهجي. بهذا الفهم - يرادف «النصية»، أى تحليل النصوص أو كشف العلاقات اللغوية التى يتشكل منها النص، فالنقد - بأدق معانيه، هو فن دراسة النصوص، والناقد هو «الرجل الذى يتناول النصوص، يدرسها ويميز بين أساليبها». ولكى يكشف مندور عن «النقد المنهجى» فى التراث التزام بالمنهج التاريخى، الذى يتتبع الظواهر فى مسارها الزمانى والمكانى، تتبعا يرد الجديد فيها إلى مؤثر حضارى متميز، وهو - فى الحضارة العربية - يرتد إلى الإسلام كما يريد إلى امتزاج

الحضارة العربية بحضارات أجنبية، وبخاصة اليونانية.

وينتهى مندور إلى أن النقد عند العرب نشأ عربيا وظل عربيا صرفا، وأنه قد واكب فى نشأته الإبداع الشعرى، وسبق التاريخ الأدبى. ولكن النقد فى نشأته كان ذوقيا محضا لا تدعمه أسس نظرية، أو تطبيقية. صحيح إن النقد الذوقى أمر مشروع، فالتأثرية قائمة فى أساس كل نقد «بشهادة لانسون» ولكن لابد لهذا الذوق أن يعلل. وكل تعليل لابد أن يستند إلى مبادىء عامة، وبالتالى إلى منهج، والمنهج لا يكون إلا لمن نما تفكيره، فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر هذا المنهج.. وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب. ومن ثم جاء نقدهم جزئيا مسرفا فى التعميم، لم يفارق مرحلة الإحساس الخالص، ولم يتحول إلى معرفة تصبح لدى الغير بفضل ما تستند إليه من تعليل.

بهذا الفهم للنقد المنهجى يتميز مندور عن طه إبراهيم، ويتخلص من وطأة النصوص والآراء التى حشدها طه إبراهيم فى الأبواب الثلاثة الأولى من كتابه. كما يتميز مندور أيضا - بالتمييز الحاسم بين التاريخ والنقد الأدبى. وبذلك التمييز يخرج جهود العرب حتى أواخر القرن الثالث من اطار النقد المنهجى ، فابن سلام (طبقات فحول الشعراء) وابن قتيبة (الشعر

والشعراء) وأمثالهما مؤرخو أدب أكثر منهم نقادا.

النقد بمعناه الحقيقى لم يبدأ إلا فى القرن الرابع للهجرة، وبعد تبلور مذهب المحدثين فى مبادئ نظرية، صاغها ابن المعتز فى (كتاب البديع) فكان بجهده من العوامل التى مكنت الخصومة بين أنصار القديم وأنصار الجديد، إذ أصبحت مبادئ المذهب الجديد معروفة محددة. ولو لم يكن لابن المعتز من فضل غير تحديد المصطلحات لكفاه ذلك ليتمتع فى تاريخ النقد العربى بمكانة هامة. ذلك لأن كل دراسة لابد لها من مصطلح يحدد مجالها «ولكم نشأت فى تاريخ الفكر البشرى علوم جديدة بفضل خلق اسم لها يدل على موضوعها ومناهجها». واذا كان ابن المعتز قد أفاد من أرسطو فى تحديد المصطلح، فإنه لم يأخذ عنه إلا مجرد التوجيه العام، ويظل ابن المعتز بعيدا عن شكلية أرسطو، لأن تفكيره يبدأ من الوقائع والنظر فيها، وهو عربى سليم الذوق يعرف الشعر العربى ويتذوقه. وإذا كان للفلسفة تأثير عليه فإنها لم تستعبده ولا أفسدت ذوقه كما فعلت مع قدامة فى كتابه «نقد الشعر». ومع ذلك فمحاولة قدامة تشبه محاولة ابن المعتز فى خروجها عن دائرة النقد المنهجى، فكلاهما لا ينقد الشعر نقدا موضعيا يقوم

على دراسة الاساليب ويفرغ مندور بذلك ـ من التراث النقدى للقرن الثالث والنصف الأول من القرن الرابع، وعلى وجه التحديد مما عرفه من تراث هذه الفترة، وينطلق إلى النصف الأخير من القرن الرابع، حيث يواجه مايعده قمة الانجاز النقدى عند العرب، وذلك من خلال كتاب الآمدى (الموازنة). والجرجانى (الوساطة).

. أما الآمدى ففى كتابه منهج للنقد ومقدرة عليه ، واستقصاء للأحكام وتقيد بالموضوع، وبعد عن التعصب والتعميم «وكل هذه صفات تجعل من الامدى زعيم النقد العربى الذى لا يدافع» فضلا عن أنه قد فطن إلى أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة «وهذا هو رأى معظم نقاد أوربا اليوم الذين يرون أن أمر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة إلى الصياغة». وصاحب (الوساطة) ناقد انسانى يقيس الأشباه على النظائر، ويصدر فى نقده عن حذر العلماء وحرصهم على اليقين «وفى كتابة صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيرا منها» قد يكون أكثر تسامحا من الآمدى إلا أنه يتفق معه فى النهاية حول ضرورة الحكم على جوهر الشعر ذاته. وأساس النقد فى كتابى «الوساطة» و«الموازنة» ـ هو الذوق المدرب، الذى يستطيع

صاحبه أن يعلله. ولكن التعليل ليس ممكنا فى كل الأحوال - «لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة» ومواضع الجمال الأدبى تحس، ولكنها تستعصى على التعليل ، إلا بعبارات عامة لا تميز جمالا عن جمال . ولكننا عندما نترك الجمال إلى ما ليس منه نجد المقاييس التى لا تخلو من دقة، وهى - عند الآمدى والجرجانى - مقاييس شعرية تقليدية، ولغوية، وبيانية، وإنسانية، وعقلية. ليس الحصر هو المهم، المهم هو ابراز «المنهجية» فى نقدهما، وحرصهما على وضع المشاكل باستمرار، وتحليل تلك المشاكل وفقا لطبيعتها.

وبعد الآمدى والجرجانى لا يبقى إلا عبد القاهر الذى قاوم شكلية قدامة وأبى هلال واهتدى إلى فلسفة لغوية «هى أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة». لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة مجموعة من العلاقات، وأن اللغة لم توضع لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها وانما وضعت لتستعمل فى الإخبار عن تلك الأشياء بصفة أو حدث أو علاقة. وإذن فالمهم فى اللغة هو «النظم». ومفهوم النظم عند عبد القاهر قريب من مفهوم «العلاقات» عند دى سوسير، لأنه لا يهتم بالكلمة فى ذاتها، وانما من حيث هى طرف فاعل فى علاقة يتكون منها النظم. والنظم -

بهذا المعنى - لا يتوقف عند مستوى الصواب والخطأ بمعناهما اللغوى الضيق، بل يتجاوزه إلى تعليل الجودة وتمييز أسلوب عن أسلوب « وهذا ينتهى بنا إلى ما نراه ... من أن النقد وضع مستمر للمشاكل وأن لكل جملة أو بيت مشكلته التى يجب أن نعرف كيف نراها ونصفها ونحكم فيها، وهذا هو النقد المنهجى... وهو خير نقد، ومن البين أن الذوق هو الفيصل الأخير فيه». هذا المنهج الذى وضعه عبد القاهر خليق بأن يجدد فهمنا للتراث الأدبى كله، ولكنه لسوء الحظ لم يفهم على وجهه، ولم يستغل كما ينبغى، وغلب التيار الشكلى الذى بدأه قدامة ونماه أبو هلال حتى وصل إلى ذروته عند السكاكى (مفتاح العلوم). وكانت فى ذلك محنة الأدب العربى، وهى محنة لم يتم تجاوزها إلا باعادة النظر فى التراث، فى ضوء فهم جديد، يبرز القيم الأصيلة عند الآمدى والجرجانى وعبد القاهر، وينقى الجوانب الشكلية عند قدامة وأبى هلال والسكاكى.

وبذلك أعاد مندور ترتيب سلم القيم فى التراث، وانتهى إلى «انه لتراث عظيم أن نمتلك فى النقد الأدبى كتابين كالموازنة والوساطة، وفى المنهج اللغوى كتابا كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضعى تطبيقى وأعمقه».

(٤)

مواجهة مندور للتراث النقدى تمثل تجاوزا لا شك فيه للجيل السابق عليه. هذا التجاوز لم يقم على معرفة أوسع بالتراث، بل على منهج متميز، ينطلق من الايمان بأن طبيعة المادة تفرض منهجها. فاذا كان الأدب فنا لغويا يتميز فى صياغته، فلابد أن يكون منهج الدرس فيه مرتبطا بطبيعة مادته، أى باللغة، وبالتالى ينصب على التمييز بين الأساليب، وتحليل العلاقات. وبذلك يستقل منهج الدرس الأدبى عن مناهج العلوم المختلفة، فلا يقع فى المزالق التى حددها لانسون، والتى ألح عليها مندور سواء فى نقده للقدماء من أمثال ابن قتيبة وقدامة، أو للمعاصرين له من أمثال طه حسين والعقاد والخولى.

قد يكون مندور ضيق حدود التراث النقدى أكثر مما فعل الجيل السابق عليه، لأن ما أدخله من التراث فى دائرة النقد المنهجى لا يتجاوز ثلاثة كتب، ولكن هناك - على الأقل - اعادة اكتشاف عبد القاهر وفهمه، فى ضوء فكرة العلاقات عند دى سوسير، وتوجيهها لخدمة مفهوم النقد كتمييز للأساليب. وهو توجيه أدى بمندور إلى إعادة النظر فى مبدأ «القياس اللغوى» على أساس من التسليم بالتطور التاريخى للغة من ناحية

والتسليم بحرية الأديب فى التعامل مع اللغة وإعادة تشكيل علاقاتها من ناحية أخرى. وبذلك رفض مندور النظرة اللغوية الضيقة عند الآمدى والجرجاني، رغم إعجابه المفرط بكليهما، وأكد - فى مقابل هذه النظرة - جمالية «كسر البناء» فى اللغة، وارتباطه بضرورة داخلية ملحة عند المبدعين، تدفعهم إلى تجاوز النسق اللغوى العادى والخروج عليه، وعلى مستويات الصحة والخطأ فيه. وبذلك تجاوزت دراسة مندور، لعبد القاهر كل ما قدمه طه حسين أو الخولى أو غيرهما. وهناك - إلى جانب ذلك - تمييزه المحدد للتاريخ الأدبى عن النقد، وتأصيله الجاد لمنهج النقد وأدواته ووسائله عند من تعرض لهم من النقاد القدماء، وحرصه الدائم على وصل الجديد بالأصيل من التراث، واستبعاد الزائف حتى لا يعوق حركة التذوق أو الإبداع فى مسارها المتطور. وتلك انجازات أصيلة ما كان يمكن أن تتم لولا المنهج المتميز الذى واجه مندور به التراث النقدى، وبهذا المنهج تميزت دراسته عن عبدالقاهر (فى الميزان الجديد) وتميز كتابه (النقد المنهجى عند العرب) وظل الكتاب مؤثرا، رغم كل مافيه، يحجب جهودا كثيرة عاصرته أو أعقبته، رغم ما يمكن أن يكون بها من إحصاء أدق، ومعلومات أوسع، ونصوص أغزر.

ولكن منهج مندور - مع ماقد يوجه إليه أصلا - كان يمكن أن يحقق نتائج أعظم، لو أتيح لمندور الوقت الكافى أو الظروف المناسبة. لقد أعد رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه (١٩٤٣) عن «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع» - تحولت فيها بعد إلى النقد المنهجى - فى أقل من عام، وشغلته ظروفه عن مواصلة الجهد الذى بدأه فى عبدالقاهر، ولم تتح له الفرصة لإنجاز ما كان فى مقدوره، وما كان يؤهله منهجه لإتمامه. وظلت فى محاولته لمواجهة التراث مزالق لم يلتفت إليها في نشاطه المتعدد الاتجاهات. وهى مزالق تتكشف من زوايا ثلاث: كيفية تطبيقه لمنهج الدرس التاريخى، مفهومه للنقد «المنهجى» وأخيرا مفهومه للشعر ، وهى زوايا تقود فى النهاية إلى بؤره واحدة يمثل فيها مفهومه لطبيعة الأدب ووظيفته وما ترتب على هذا المفهوم من إلحاح ضار على الصياغة.

الكيفية التى طبق بها مندور المنهج التاريخى كما تعلمه من لانسون كانت عشوائية إلي درجة كبيرة. المنهج التاريخى - أولا - لا يمكن أن يبدأ إلا بعد حصر النصوص التى ينبغى أن تدرس، مطبوعة أو مخطوطة، وهذا أمر لم يقم به مندور ، أعنى أنه لم يحاول أن يكتشف بنفسه التراث النقدى ويتعرف على

المجهول منه، وإنما اقتصر على المعروف وعلى ما قدمه له طه إبراهيم على وجه الخصوص. ومن هنا وقع فى أسر اجتهادات سابقة، وغابت عنه جوانب من التراث، لو اطلع عليها لتغير تقييمه للتراث النقدى تغيرا جذريا، بل لاختفى كثير من الأحكام الخاطئة التى يحتويها النقد المنهجى. ويعنى المنهج التاريخى عند لانسون - ثانيا -رد الجديد إلى مؤثر أنتجه، وهذا أيضا لم يقم به مندور على الوجه الأكمل، وما كان يمكنه لأنه لم يعرف كل الجديد فى التراث. لنتوقف - مثلا - عند نشأة النقد المنهجى، إنها لا يمكن أن تقوم على جهد فردى لابن المعتز، لأن وضع المصطلح مرتبط - فى النهاية - بمناخ فكرى أوسع، ينبغى أن يفهم الجهد الفردى فى إطاره. ولو صبر مندور على قراءة الجاحظ - وقد أغفله طه إبراهيم - لاكتشف فى كتاباته نشأة النقد المنهجى وتجاوزه للذوق الفردى، ولرد هذه النشأة إلى الفكر الاعتزالى السائد، الذى يلوذ بالعقل، ويؤمن بوجود خصائص موضوعية كامنة فى الأشياء تجعلها إما حسنة أو قبيحة بذاتها. وذلك نوع من الفكر وجه الخصومة بين القدماء والمحدثين وجهة جديدة تماما، عندما حاكم القديم والحديث فى ظل مبدأ «التحسين والتقبيح العقليين» وحول الخصومة من

مـجـرد حـمـاس مـتـعـصب، إلى خـلاف يقـوم على أسس موضوعية ولو اتسعت النظرة أكثر لارتدت الخصومة إلى جذرها الاجتماعى الذى كان ماثلا وراء المواقف المتعارضة.

وإذا تجاوزنا كيفية تطبيق المنهج التاريخى إلى مفهوم «النقد المنهجى» لاحظنا ضيق المفهوم، وانحصاره فى جانب من النقد التطبيقى فحسب، مما استعبد كل محاولات «النقد النظرى» من التراث بحجة تطبيقها لمبادئ خارجة عن النصوص ذاتها. وبالتالى ضاعت الأصالة الحقيقية لقدامة بن جعفر، وشوه جهده تشويها مؤسفا، مع أن هذا الجهد يقدم إحدى المحاولات الأصيلة لإقامة نقد الشعر على أسس صلبة، تتجاوز الأهواء الفردية والأذواق الجامحة، والنقد النظرى الأصيل لايمكن أن يقوم إلا على استقصاء للنصوص الأدبية، وتمثل لقيمها الثابتة، كما أن النقد التطبيقى لن يتم إلا فى ظل تأصيل نظرى، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر، وذلك ما حدث فى التراث. وما نعده من قبيل النقد النظرى كمحاولة قدامة (نقد الشعر) وابن طباطبا (عيار الشعر) وحازم القرطاجنى (منهاج البلغاء) لا يفترق عما أدخله مندور فى النقد المنهجى إلا فى الدرجة فحسب. ومشكلة مندور أنه فهم «التمييز بين الأساليب» عند

لانسون فهما بالغ الجزئية، فضاق بذلك مفهومه للنقد، وقصره - بالتالى - على الدراسة الجزئية للأبيات. وترتب على ذلك إغفال الأصالة الكامنة فى الكتابات النظرية، كمحاولة قدامة، وإغفال أهم مزلق فى موازنة الامدى، وهو قيامها على «البيت» لا على القصيدة ككل، مما يجعلها موازنة «بلاغية» وليست «نقدية منهجية».

ومن الغريب أن منهج التحليل اللغوى للأدب الذى تحمس له مندور لم يلفته إلا إلى عبدالقاهر فحسب - ولم يتوقف عنده كما توقف عند الآمدى - مع أن هذا المنهج كان يجدُ مادة أصيلة فى كتابات اللغويين أو فى شروحهم للشعر، وهى شروح لا يمكن لمن يؤمن بتحليل النصوص أن يتجاهلها. وعبدالقاهر نفسه يظهر فجأة وكأنه لم توجد مقدمات له عند اللغويين السابقين عليه أو عند الفلاسفة. ويغدو الأمر طريفا عندما ينقل مندور عن عبدالقاهر تحليلا لأبيات يعده فتحا، مع أن عبدالقاهر نقل هذا التحليل عن ابن جنى وهو لغوى سبق عبدالقاهر بحوالى قرن، أو يفترض مندور أن الأمدى يغير المصطلح الأرسطى عن «العلل الأربع» ويحوله إلى معنى مغاير عمدا ليؤكد أهمية الصياغة فى الشعر، مع أن الأمدى كان ينقل عن ترجمة

خاطئة للمصطلح الأرسطي اعتمدها فلاسفة سابقون عليه.

ويعني المنهج التاريخي – ثالثا – الحرص على فهم الماضي في علاقاته المتشابكة وعدم التسرع بالحكم عليه . وما أسرع مندور إلى الحكم المنفعل، الذي يقوم على تأثرية مهتاجة. الآمدي – مثلا – «أكبر ناقد عرفه الأدب العربي» أما قدامة البائس فهو «فاسد الذوق» مرة، وفي أخرى نسمع «وهذا مثل واضح لغباء قدامة وفساد ذوقه وتفاهة نقده»، وفي ثالثة «وهل يظن الأحمق قدامة...». وإذا تجاوزنا قدامة واجهتنا أحكام أخرى أهونها من قبيل «وما أشبه ذلك من سخافات» وأقساها «وأمثال ذلك من الكلام الرقيع». وتضيع الموضوعية بمثل هذه الأحكام التي تؤدي إليها لغة تصف «النقد المنهجي» بلغة «غير منهجية» تصدر عن إيمان بأن من الأشياء ما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة.

أما مفهوم مندور للشعر فكان يحتوي مقولات هشة، تجعل القصيدة من قبيل التدفق الآلي للانفعالات، وتربط الشعر عموما بالفطرة، وتجعله مجافيا للثقافة. «الرجل الفطري يستطيع بإحساسه أن يخلق أجمل الشعر.. وهو لذلك ليس في حاجة إلى عقل مكون ناضج.. ومن الثابت أن الشعر لا يحتاج إلى معرفة

كبيرة بالحياة ونظر فيها، بل ربما كان الجهل بها أكثر مواتاة له حتى ليخيل إلينا أن الشعر الجيد لا تستطيعه إلا النفوس الوحشية العقل القوية. وإذا استطاعه أحد من المتحضرين، فهو في الغالب رجل أقرب إلى الفطرة منه إلى المدنية العقلية المعقدة. هذا الفهم للشعر جعل مندور أقرب إلى المحافظة في فهمه للتجديد الشعري في التراث، فأعلى من شأن القديم – دوما – لارتباطه بالسذاجة والفطرة، ونظر إلى الشعر المحدث في ريبة لما انطوى عليه من ثقافة. كما جعله – من ناحية أخرى – يحصر تجديد المحدثين في مجرد الصياغة لمادة قديمة، وهو فهم لا يتجاوز فهم ابن المعتز أو الآمدي، ولا يمكن أن يستوعب الأصيل من شعر المحدثين. كما أدى به هذا الفهم – أخيرا – إلى العجز عن إدراك وحدة القصيدة الجاهلية رغم تعدد موضوعاتها الظاهري، فكان أقرب إلى الموافقة على تبرير ابن قتيبة لانتقال الشاعر من غرض إلى غرض آخر.

وأحسب أن السر في هذه المزالق كلها يرجع إلى أن مندورا لم يتح له الوقت الكافي ليقوم بتأصيل نظري متماسك في تفصيلاته وجزئياته لطبيعة الأدب ووظيفته أو لطبيعة النقد وغايته، فخاض – في لهفة يغذيها الوعي بتخلف الدراسة الأدبية

- في مجالات متعددة، كان التراث النقدى واحدا منها، واكتفى بدور الرائد، الذى يدل على الطريق ويرتاد بعضا منه، تاركا لمن بعده مهمة التأصيل الكامل، والتجاوز الحقيقى.

هوامش

١- مقدمة لدراسة بلاغة العرب - ص ٩١.

٢- تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ١٢٩ .

٣- منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة مندور - ص ٢٢ و٣١ . وقارن بالنقد المنهجى - ص ١٣ ، والميزان الجديد - ص ١٦٢ ، وفى الأدب والنقد - ص ٦ ، والنقد والنقاد المعاصرون - ص ٢٢٨ .

٤- مقدمة لدراسة بلاغة العرب - ص ٩٧ .

٥- النقد المنهجى - ص ٥ . وكل مابين الأقواس بعد ذلك من النقد المنهجى .

من
محمد مندور
إلى
لويس عوض

منذ أكثر من ثلاثين عاما كنت قارئا نهما لمجلة «المجلة» التى تعاقب على تحريرها نخبة من كبار مثقفينا، هم على التعاقب - محمد عوض محمد وحسين فوزى وعلى الراعى ويحيى حقى وعبدالقادر القط. وكنت اترقب المجلة كل شهر منذ أن عرفنى عليها زميل كان يسبقنى فى المرحلة الثانوية. وأطالعها كما يفعل التلميذ المجتهد الحريص على التعلم والإفادة. ولفت نظرى سلسلة جديدة من المقالات بدأها المرحوم محمد مندور الذى كان يكتب - بانتظام - فى المجلة منذ عددها الأول الذى صدر مع مطلع عام ١٩٥٧. وكانت هذه السلسة عن

النقد والنقاد المعاصرين، أصبحت بعد ذلك كتابا منشورا بالعنوان نفسه عام ١٩٦٤. وكان أول ما نشر من هذه السلسلة في العدد الثامن والعشرين من المجلة (ابريل ١٩٥٩) عن ميخائيل نعيمة والغربال - وتتابعت المقالات تترى عن عبدالرحمن شكرى وعباس العقاد وإبراهيم المازنى. وكنت أعرف هؤلاء جميعا. ولكن جاء العدد السابع والخمسون الذى صدر فى أكتوبر ١٩٦١ (اشتريته وأنا فى طريقى إلى الجامعة طالبا فى مفتتح عامى الدراسى الأول) وهو يحمل مقالا فى نفس السلسلة عن ناقد لم أكن أعرفه بعد. وكان المقال بعنوان «لويس عوض ناقدا ولأنى كنت - ولازلت - أوثر مندورا بمكانة خاصة فى عقلى وقلبى فقد قلت لنفسى : ها أنذا اتعرف ناقدا يقف إلى جنب العقاد وطه حسين ومندور الذى كنت أتلهف على كتاباته.

ولفت نظرى فى هذا المقال - لويس عوض ناقدا - تقسيم مندور للحركة النقدية فى مصر الثورة، فى مطلع الستينيات ، إلى ثلاث مدارس نقدية كبيرة، تمثل كل واحدة منها أحد الإتجاهات الثلاثة فى النقد ، وهى : مدرسة النقد التفسيرى ، والنقد التقييمى، والنقد التوجيهى، وقال مندور إن هذا التقسيم الثلاثى لا يستوعب المرحلة القائمة اليوم فى بلادنا وحدها بل

فى العالم أجمع، لأن هذا التقسيم هو الذى تستوجبه مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله.

وما فهمته عن النقد التقييمى أنه النقد الذى يحدد القيم الجمالية الخالصة للأعمال الأدبية. وذلك فى مقابل النقد التوجيهى الذى يقود الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع ، وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكى، وينادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف الملتزم الذى يوحى بوسائله الفنية بالرأى أو الإتجاه الذى يرتضيه كاتبه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه. أما النقد التفسيرى فهو النقد الذى يقوم على الفهم والمعرفة وإعادة النظر فى الأعمال القديمة لإعادة توليد معانيها فى ضوء ثقافة متجددة.

وكان مندور داعية للنقد التوجيهى الذى أطلق عليه فى أواخر كتاباته اسم «النقد الايديولوجى». أما لويس عوض فقد وضعه مندور فى مدرسة النقد التفسيرى فى الوقت الذى لم يحدد تحديدا واضحا من يضعه بين نقاد المدرسة التقييمية. كل ما فهمته آنذاك أن النقد التقييمى نقيض النقد التوجيهى، على نحو ما يتناقض محمد مندور ورشاد رشدى على صفحات الجرائد والمجلات فى هذا الوقت. وكما نحن أبناء ثورة يوليو. أولاد

الفقراء الذين دخلوا الجامعة بالمجان، وتصاعدت أحلامهم مع عبدالناصر ودعوته إلى الاشتراكية. كنا مع محمد مندور رئيس تحرير مجلة الشرق التى بدأت فى الظهور منذ عام ١٩٥٧ والذى حدثنا عن جولته فى العالم الاشتراكى الذى فتح عبدالناصر لنا أبوابه المغلقة. وكنا مع مندور لأنه كان يتحدث عن مجتمعنا الواعد، وعن النقد الذى لابد أن يساعد الأديب على أن يفهم وضعه الحقيقى فى المجتمع ويدرك مسؤوليته، وينهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الايجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية والجمالية أهم وسيلة لتحقيقها.

وبقدر ما كان محمد مندور يغذى خيالنا المتوثب بدعوته إلى الالتزام بالمجتمع الجديد، والإسهام فى صنع مستقبله المشرق، كان نقيضه رشاد رشدى يبدو لنا قاصرا، غامضا ، ملتبسا، سواء بدعوته إلى المعادل الموضوعى، أو تنظيراته التى تذهب إلى أن النظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية التى تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له نظير فى التاريخ تهدد كيان الأدب وتستلزم الدفاع عنه، أو التى ترى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط، وأنه لا يمكن أن يزودنا

بشئ خارج نطاقه، فالإحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة، ولا علاقة له بأى شئ خارج العمل الفنى، وكانت هذه التنظيرات شيئا غامضا ملتبسا يثير الريبة فى هذا الوقت الذى لم نكن نعرف فيه - نحن الطلاب البسطاء الفقراء - مصادر رشاد رشدى بعد، وما كان يعنينا أن نعرفها، فمن ذا الذى يجرؤ على أن يفصم فى أذهاننا الصلة بين الأدب والحياة ونحن جئنا إلى الجامعة نفسها بأحلام «الأيام» لطه حسين؟ ومن ذا الذى كان يمكن أن يترك رايات الحرية والاشتراكية والوحدة الخفاقة - رغم الانفصال - ورايات الأدب الهادف ويقترب من أفكار رشاد رشدى الذى كنا نراه فى الكلية - دائما - معطرا متأنقا محاطا ببنات الأرستقراطية وأبناء البرجوازية الصغيرة الطامحين إلى الأرستقراطية على نحو ما صورت لنا خيالاتنا المستوفزة المتطلعة إلى الأدب الذى يؤسس معنى والعدل لا الأدب الذى لا يكون له معنى خارج نفسه. وبقدر ما أخذنا ننفر من اليوت الرجعى (ولم نكن قد قرأناه بعد) الذى تشير إليه كتابات رشاد رشدى، أخذنا نصل بين رشاد رشدى والنماذج التى كانت تشير إليها أغنية صلاح جاهين وعبدالحليم حافظ عندما تحدثت - فيما بعد - عن

المسؤولية وعن «عديم الاشتراكية»!

لويس والنقد التفسيرى

وكان هذا التقابل الحاد بين محمد مندور ورشاد رشدى يلخص الاتجاهين المتناقضين اللذين ظلا يتصارعان طوال الستينيات، ويأتى لويس عوض بنقده التفسيرى الذى عرفنى به مندور، فى هذا المقال، لا لكى يتوسط بين النقيضين ولكن لكى يقف فى دائرة قطب مندور، خصوصا حين يشير الأخير إلى المقدمة الكبيرة التى كتبها لويس عوض للترجمة التى قام بها لقصيدة من مطولات الشعر الانجليزى الرومانسى، وهى «بروميثيوس طليقا» التى نشرها عام ١٩٤٦. وهى المقدمة التى يظهر فيها الإتجاه التفسيرى فى دراسات لويس عوض ونقده أوضح ما يكون فيما يقول مندور، بل يتسم هذا الإتجاه التفسيرى بسمة الإتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه واتصالهما بالحياة العامة واتجاهاتها وتطورها الاقتصادى والاجتماعى، حيث نراه يربط ظهور المذهب الرومانسى بالتطور الاقتصادى والصناعى والاجتماعى الذى حدث فى القرن التاسع عشر فى أوربا ، وأدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ومشاكلها الخاصة، وضياع طبقة المثقفين، والأدباء

والشعراء فيها مما دعاهم إلى العزلة والانطواء جنبا، والهرب من واقع الحياة المريرة والتحليق فى عالم الخيال أو رحاب الطبيعة حينا آخر، بكل ما يصحب هذا الوضع القلق من أنين وشكوى وثورة وتمرد.

تلك كانت كلمات مندور بنصها تقريبا. وهى كلمات كانت تصل نقده بنقد لويس عوض بمعنى من المعانى الحاسمة، ذلك لأن الذى يحاول البحث عن الكيفية التى يتولد بها الأدب كى يفسر الوضع الذى هو عليه، والخصائص التى تميز اتجاهه، لا يتباعد كثيرا عن الذى يربط بين الأدب والحياة، أو بين الأدب وأشكال الصراع الاجتماعى الاقتصادى، الربط الذى يلزم عنه توجيه الأدب إلى الالتزام بالقوى الصاعدة فى المجتمع حتى يغدو أدبا هادفا، قائدا، رائدا.. إلى آخر النعوت التى كان مندور مغرى بها. بهذا المعنى، كان ما افتتح به لويس عوض تقديمه «لبرومثيوس طليقا» بمثابة اللزوم المنطقى – والعكس صحيح بالقدر نفسه – لدعوة الأدب الهادف. أو النقد التوجيهى، خصوصا حين يقول ما نصه :

«لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا إذا درسننا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه

المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التى انتمى إليها شلى على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة انجلترا فى عصر الانقلاب الصناعى».

هذا ما فهمته بعد سنوات عديدة بالطبع ، ولكن ما أذكره من عام ١٩٦١، فى عنفوان المراهقة الفكرية، هو منطوقها الساذج الذى يقول : مندور قريب إلى عقلى وأحلام وعيى، ولويس عوض قريب إلى مندور فكريا، فهو رفيق صباه وصديقه الذى يألفه، وإذن فلويس عوض قريب إلى نفسى. ومن هنا، بدأت أقرأ للويس عوض، وأتابع مقالاته وكتبه، وكلما تابعته وقرأت له أدركت قربه من مندور من المنحى النقدى عند مندور. وبقدر ما كان الإثنان يتجاوران فى ذهنى كنت اتساءل ببراءة الطالب الذى يتعثر خطوه فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، حيث كان عبدالعزيز الأهوانى وشكرى عياد وسهير القلماوى وعبدالحميد يونس يواصلون رسالة طه حسين الذى لم أقابله قط، وغير بعيد عن قسم اللغة الانجليزية الذى كان رئيسه رشاد رشدى. كنت اتساءل لماذا لا يكون محمد مندور - تلميذ طه حسين - استاذا لنا فى قسم اللغة العربية، وهو الذى نقرأ كتبه عن النقد العربى القديم وعن الشعر المصرى بعد شوقى وعن المذاهب الأدبية

أكثر مما نقرأ كتب اساتذتنا الذين كانوا يدرسون لنا، والذين كان بعضهم - للأسف - لا يفعل شيئا سوى الاملاء. وكان يغيظني هذا المنطق الظالم الذي يحرم قسم اللغة الانجليزية من أستاذ مثل لويس عوض الذي بدأت اتعرف ترجماته ومؤلفاته، ويأخذني الدوار من ثقافته الموسوعية المذهلة، وبراعته النقدية، والآفاق الجديدة التي أخذت تفتحها مقالاته التي بدأت تتوالى في «الأهرام» منذ عام ١٩٦٢.

*** مدرسة رشاد رشدي!**

وكنت كلما اقتربت من الإجابة عن اسئلتي أقترب أكثر من الدائرة التي تصل محمد مندور بلويس عوض، وتباعد بينهما ورشاد رشدي، فالأخير كان يعزل الأدب في «ثلاجة» معقمة لا علاقة لها بالواقع أو المجتمع أو السلطان، وكان ينزه الأدب والفن عن كل شئ التنزيه الذي ينتهي إلى «التعطيل» إذا استخدمنا لغة «علماء الكلام» القدماء، فالأدب والفن - عنده - كالمطلق عند المعتزلة، لا يوصف بالأيسية لأنه يوصف بالليسية، ولا علاقة له بما هو خارجه، على نحو يغدو معه النقد الأدبي لعبة شكلية، طريفا هينا لينا، ترضى عنه السلطات في كل الأحوال، ولا يؤرق أحدا بحال من الأحوال، فمن ذا الذي يشغل

نفسه بالأعمال الأدبية التي لا معنى لها سوى نفسها، والتي لا تتأمل سوى محياها الجمالي، كأنها أعمال طقسية في عبادة نرجسية أو هيدونية، شعارها ما قاله أوسكار وايلد: «الفن كله لا نفع له».. ولهذا ظلت مدرسة رشاد رشدي ، أو النزعة الشكلانية الأدبية، في منأى عن المشاكل مع السلطان، تتسع قاعدتها في الجامعة، وتنفتح أمامها أبواب الرضا أو الرضوان.

أما المدرسة الأخرى التي تؤرق نفسها بأحلام المجتمع، وقدرة الأديب على تنوير وعي الأفراد، والتي تؤمن بأن معنى الأدب لا يكتمل إلا خارجه . وأن قيمته رهينة تأثيره في الواقع، فتلك مدرسة على شفا جرف هار، وسرعان ما تصطدم بالسلطان أو يصطدم بها السلطان، فيخرج أعلامها من الجامعة، تماما كما حدث لمندور ولويس عوض، إذ سبق الأول الثاني في الخروج من الجامعة، ونال الثاني من الاضطهاد أكثر مما وقع على الأول، فكلاهما يؤمن بالاشتراكية ، وكلاهما يصل الأدب بالمجتمع، وكلاهما يعرف معنى رفض السلطان، وكلاهما يرد على رشاد رشدي – نقيضهما – قوله : «من العبث أن تبحث عن المعنى العام لقصة من القصص لو أن تتطلب من كاتبها فلسفة معينة أو أن نلومه لأنه لم يحل مشاكل اجتماعية

ما : وكلاهما يؤكد أن الكاتب الحق صانع أعمال فنية، وأن اهتمامه بالقيمة الجمالية نابع من نظرته الخاصة إلى الحياة وإلى الحقائق التى يعتقد أنها جوهر الحياة، وأن مسئوليته عن تجديد فنه هى الوجه الآخر لمسئوليته عن تثوير وعى قرائه بالمجتمع الذى يعيشون فيه.

ولكن بقدر ما كانت هذه المدرسة النقدية تنطوى علاقتها بالسلطة على اشكاليات لم تخمد قط فإن أفكارها لم تكن – فى التحليل النهائى – فى تناقض مع الوجه الايجابى لهذه السلطة، بعيدا عن رذيلة الدكتاتورية التى لم تفارقها قط، وفى الوقت نفسه كانت هذه المدرسة تتوافق مع المناخ الصاعد لمطالع الستينيات، فى سنوات العمر الجميل، حيث انطلاقة المشروع القومى ورايات الاشتراكية الخفاقة (التى ظلت مجرد حلم لم يتحقق) وأحلام الحرية والوحدة ، والأصداء التى كانت ترددها كلمات أحمد عبدالمعطى حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف : الحرية.. العدالة.. السلام
فتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

وتختفى وراء الحوائط الحجر

ليظهر الإنسان فوق قمة المكان

ويفتح الكوى لصحبنا

هذا «الزعيم» الذى كان يفتح الكوى لصحبنا هو نفسه «الطبيب الحاذق الذى يسر مولد المجتمع الجديد» والذى تحدث عنه لويس عوض على هذا النحو، فى مقال له بعنوان «المجتمع الجديد فى التأميمات» فى جريدة الجمهورية (٣ يوليو ١٩٦١) حيث يشير إلى الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية التى وضع جمال عبدالناصر أسسها العملية فى ٢٣ يوليو ١٩٦١، ويقول عن عبدالناصر - الطبيب الحاذق - بالحرف الواحد :

«فى عيد الثورة التاسع خرج علينا بالمعادلة الأخيرة قائلا : خذوا هذا مفتاح المجتمع الجديد. قدم لنا آيته وسنتبعه إلى آخر الطريق. وعرفنا أنه طيلة هذا الوقت كان يصوغ مفتاح الحياة الجديدة.. الآن نستطيع أن نقول إننا نعيش فى مجتمع اشتراكى ديمقرطى تعاونى.. قولوا معى : لقد ولد المجتمع الجديد».

هل كانت هذه النبوءة صادقة؟ وهل ولد المجتمع الجديد حقا أم وئد قبل مولده؟ فلنجب عن السؤال بالسؤال. ولنقل - مع

أحمد حجازى فى مرثية للعمر الجميل -:

كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة ليس الذى وعدتنا السماء؟!

لقد كتب لويس عوض كلماته فى جريدة الجمهورية قبل شهرين فحسب من حديث مندور عنه فى مجلة «المجلة»، ولم أكن قد قرأت كلمات لويس عوض فى حينها، ولكن السياق الفكرى العام الذى كان يصله بمندور، والتقارب الذى كان يجمع بين كتاباتهما وكتابات المدرسة الواقعية الاشتراكية التى أسسها كتاب محمود العالم وعبدالعظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (١٩٥٥) وتقاليد النقد الواقعى منذ كتابات سلامة موسى فى العشرينيات وإسهام رئيف خورى وحسين مروة ومحمد دكروب من الشام، وكتابات على الراعى المتميزة التى بلورتها أطروحته عن برنارد شو التى فرغ من إعدادها عام ١٩٥٥، كل تلك الكتابات والاسهامات وأشباهها كانت تشكل المجال الدلالى الذى يدور فيه معنى النقد التفسيرى وصلته بالنقد التوجيهى.

*** صدام مع الثورة!**

وقد عرفت - فيما بعد - أن محمد مندور كتب ما كتب عن

لويس عوض الناقد بعد خمسة عشر شهرا تقريبا من الإفراج عنه، وأن كلمات لويس عوض عن «الطبيب الحاذق» كانت بعد مرور عام بالضبط على خروجه من معتقلات هذا «الطبيب الحاذق» التى دخلها مع الشيوعيين فى الثامن والعشرين من مارس ١٩٥٩ وفارقها فى الرابع والعشرين من يوليو ١٩٦٠. وكان ذلك هو الصدام الثانى مع ثورة يوليو، بعد الصدام الأول الذى طرد فيه من الجامعة - مع نحو خمسين أستاذا ومدرسا - عام ١٩٥٤. ولكن لويس عوض رغم طرده من الجامعة واعتقاله، ورغم نفوره من ديكتاتورية عبدالناصر، ظل معجبا به، لما كان يمثله من قضاء على الاستعمار والاقطاع ولما كان يسعى إلى تحقيقه من بناء مجتمع اشتراكى تعاونى. وبقدر ما كان لويس عوض يأمل أن يكتمل هذا البناء بالديمقراطية، كان يحاول صياغة تصور جديد يتناسب والمجتمع الجديد، وفى الوقت نفسه يكشف عن زيف النظريات التى تنفى الصلة بين الأدب والمجتمع. وقد تجلى ذلك كله فى سلسلة مقالاته التى نشرها - بعد ذلك - مجموعة فى كتاب بعنوان «الاشتراكية والأدب» (١٩٦٤).

هذه الصلة التى كانت تضع لويس عوض فى دائرة محمد

مندور تجعلنا نعيد النظر – اليوم – فى تفرقة مندور بين النقد التفسيرى، والنقد التوجيهى، والنقد التقييمى، وننظر إليها من منظور مختلف، يسقط النقد التقييمى على النقد التوجيهى، ويجعلهما نقدا واحدا هو النقد التقييمى الذى يتمايز – بدوره عن النقد التفسيرى. وفى الوقت نفسه يرتبط كلا النقدين معا، بوصفهما وجهين لعملية عقلية واحدة، وجهها الأول يركز – بلغة الفلسفة – على علاقة النتيجة-بالسبب، ووجهها الثانى يركز على علاقة النتيجة بما يتولد عنها من نتائج، مما يجعلنا – فى النهاية – فى حضرة نوع واحد من النقد ولا أنواعا ثلاثة.

هذا التكييف الجديد للموقف يجعلنا ننظر إلى العلاقة بين نتاج مندور ولويس عوض من منظور جديد. صحيح أن محمد مندور يشير – فى حديثه عن لويس عوض الناقد – أنه يختلف عنه بسبب المعارك التى خاضها ودعوته فيها إلى القيم والمفاهيم التى تحمس لها ضميره الإنسانى أو الفنى، بينما يؤثر لويس عوض نشر المعرفة والتفسير والفهم دون حاجة إلى قتال صريح فى سبيل قيم أو مفاهيم معينة. وصحيح أن لويس عوض ظل ينظر إلى محمد مندور – بوصفه إصلاحيا (كتب عن مندور مقالا بعد وفاته بعنوان «الإصلاحى الكبير» منشور فى

«الثورة والأدب» ١٩٦٧) بينما ظل ينظر إلى نفسه بوصفه راديكاليا. وصحيح - أخيرا - أن بعضنا يردد أن لويس عوض بدأ راديكاليا وانتهى إصلاحيا على عكس مندور الذى بدا إصلاحيا وانتهى راديكاليا.

*** بين الأدب والمجتمع**

ولكن الحق أن الفارق بين محمد مندور ولويس عوض فارق كمى تماما، فكلاهما لم يكن ماركسيا بالمعنى الدقيق (أو العلمى؟) فى أى مرحلة من مراحل كتاباته، وكلاهما كان راديكاليا بالمعنى الذى لا يتطابق مع الماركسية بالضرورة. وكلاهما كان - وظل - يحسب نفسه على «اليسار» بمعناه الذى تلخصه تركيبة «الديمقراطية الاجتماعية» التى لم يتخل عنها مندور جذريا منذ بداية كتاباته عام ١٩٣٩، والذى تلخصه تركيبة «الاشتراكية الديمقراطية» التى ظل لويس عوض يصوغ تنويعاتها الفكرية منذ عودته من انجلترا ١٩٤٠ إلى آخر كتاباته عام ١٩٩٠ . وكلاهما ظل مؤمنا بالصلة بين الأدب والمجتمع، حتى عندما كان لويس عوض يلح - فى الاشتراكية والأدب - على أن يستبدل بالمجتمع الحياة، بدعوى أن الحياة شئ أعم من المجتمع وشامل له» وذلك فهم ما كان ينكره مندور.

وإذا كان أول كتاب نشره لويس عوض تأليفا، وهو في «الأدب الانجليزي» (١٩٥٠) يظن تأثره الشديد بأفكار الناقد الماركسي الانجليزي كريستوفر كودويل بكتابيه «الوهم والواقع» و«دراسات في ثقافة تحتضر» فإن هذا التأثر بأكثر النقاد الماركسيين الانجليز مثالية ورومانسية له دلالته الواضحة، فضلا عن أنه يظل في منطقة التأثر التي لا تجعل من كتابات لويس عوض نقدا ماركسيا. وأهم من ذلك أن أي متابع مدقق لن يجد - في التحليل النهائي - فارقا جذريا بين المقولات النظرية التي انبنى عليها كتاب «في الأدب الانجليزي» في منتصف الأربعينيات وكتاب «الاشتراكية والأدب» في منتصف الستينيات، فذلك الكتاب الذي عده بعض النقاد الماركسيين تراجعاً (راجع حسين مروة - مثلا - في كتابه «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي») لم يكن في حقيقة الأمر - سوى استمرار متصل لمقولات «الانسانية الجديدة» التي كانت موجودة منذ البداية) والتي صاغها لويس عوض صياغة حاسمة في مطالع الخمسينيات، في مبادئ تؤكد أن الإنسانية الجديدة تحرر الفن من المذهبية الضيقة، وأنها تؤمن بجوهر واحد هو الحب، وأن ليس في الفن مادة وصورة ولكن فيه ما في طبيعة الحياة

والاحياء.

وقل الأمر نفسه عن محمد مندور الذى يقال إنه بدأ جماليا وانتهى أيديولوجيا، وكان رحمه الله حريصا على إشاعة ذلك عن نفسه (راجع «عشرة أدباء يتحدثون» لفؤاد دوارة). إن الذى يقرأ كتابه «النقد المنهجى عند العرب» يجده دائرا فى تلك المقولات المحركة لكتاب «فى الأدب الانجليزى» فى التحليل الأخير، فالمجتمع هو العلة التى يرتد إلى تغيرها تغير الظاهرة الأدبية أو الفكر النقدى، فى كلا الكتابين اللذين كتبا فى منتصف الأربعينيات. والصراع بين القدماء والمحدثين الذى يرتد إلى أسباب اجتماعية - فى «النقد المنهجى» - يخلق النقد العربى القديم بمعنى لا يختلف كثير عن التكييف السببى الذى يتم به تفسير الأدب الانجليزى فى كتاب لويس عوض. والثورية الرومانسية المتفجرة عاطفة التى تتبدى اعجابا بشيللى- «برومثيوس طليقا» - عند لويس عوض هى نفسها التى ظهرت - فى مجلى مختلف - نفورا من النقد المنطقى الأرسطى فى كتاب محمد مندور.

هذا التناظر يجعل من نقد لويس عوض ومحمد مندور نقدا تفسيريا فى آخر المطاف، بالمعنى الذى يغدو به هذا النقد

عملية تعليلية بالدرجة الأولى.

هذه العملية عملية مزدوجة، وجهها الأول يهتم بالتولد، ومن ثم يرد النتيجة (العمل الأدبى) إلى السبب (المجتمع - الحياة) كى يفسر تكونه أو تولده. ووجهها الثانى يهتم بالتوليد، ومن ثم يجعل من النتيجة (العمل الأدبى) سببا فى توليد نتيجة على مستوى القراء. وإذا كان الوجه الأول يبرر قيمة العمل الأدبى بربطه بعلته فإن الوجه الثانى يبرر القيمة نفسها بربط العمل بآثاره ولكن لا يختلف الوجه الأول عن الثانى فى الآلية الذهنية التى تحكمه فى مرآة ذهن الناقد الذى يظل تفسيريا تعليليا فى حالتى مندور ولويس عوض.

بهذا الفهم، صرت انظر إلى لويس عوض ومحمد مندور كما لو كنت أنظر إلي وجهين لعملية واحدة، أو موقف نقدى واحد. وإذا كان محمد مندور قد أتاح لى أن أتعرف كتابات لويس عوض فى مطلع الصبا فإن كتابات لويس عوض جعلتنى أعاود النظر فى كتابات محمد مندور بوعى مختلف ، وظل كلاهما يردنى إلى الآخر دون انقطاع. فكلاهما يتكامل مع قرينه على نحو لافت - وكلاهما تعلمت منه الكثير. وكلاهما ظل ملازما للآخر ملازمة أجاكس لصديقه آخيل الذى سبقه إلى الموت فظل

يذكره بالوفاء والعرفان إلى أن لحق به بعد ربع قرن. فلنقل للصديق اللاحق وداعا أيها الصديق الشبيه. سنظل نذكرك كما ظللت تذكر صديقك الذى ارتحل قبلك، ونضع كليكما فى مكانة خاصة، جديرة بما انجزه كلاكما من جهد خلاق، وما تركه كلاكما من أثر عظيم.

لويس عوض
(عن أوراق العمر)

كتابة السيرة الذاتية عملية تنطوى- فى غير حالة- على إحساس دافعى بأزمة متعددة الأبعاد، أزمة تتضمن مايهدد الذات المبدعة، ويعرقل حركتها فى الحاضر، ويقطع خطوها صوب المستقبل، فترجع الذات المبدعة إلى تاريخها، تتأمل إنجازها، منقسمة الانقسام الذى يجعل ذاتا متأملة وموضوعا للتأمل. وبقدر ما تتطلع هذه الذات إلى نفسها كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فإنها ترقب الموجب والسالب فى وعيها، وترصد نقاط القوة، متحركة بوعيها عبر مهاد غير ثابت من الزمن، يبدأ من لحظة البداية التى تحمل بشارات النهاية.

بعبارة أخرى، تضطر الذات- بضغط من الواقع، وفى آلية دفاعية ازاء عدوانيته- إلى الدخول فى عالم الذاكرة، واحة الذات المشتهاة وقلعتها الدفاعية .وبمقدار ماتتيح الذاكرة لهذه الذات

سفرا دائما هو انعتاق من أسر الحاضر فإن الذاكرة تنفى حدة اغتراب الذات فى واقعها بتعقل مكونات مستودعه وعيها الذى يتضمن لحظات ومواقف وأفكارا وإنجازات ومؤلفات وألوانا من السلوك أعطت لحياة الذات مسارا ومعنى، وجعلت منها ماهى عليه، من حيث هى ساحة لصراع ورمز لقيمة وهدف لهجوم فى حاضر يغترب عنها وتغترب فيه. ولاتتباعد الذات عن هذا الحاضر فى الزمان أو المكان إلا لتعود إليه، ملحة على ما فيه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، فهذا الحاضر هو العنصر المهيمن الذى تتحدد بإشاراته الخفية مناطق التوقف فى رحلة وعى الذاكرة لمكوناتها عبر الزمان والمكان، حيث تبدأ الرحلة ببعديها الزمانى والمكانى من نقطة واحدة تعود إليها، فى حركة دائرية تبدأ من حاضر الكتابة وتنتهى به مهما تباعدت عنه مشيرة دائما إلى ما يؤكد قدرة الذات على تجاوز أزمات موازية لأزمة الحاضر، فى إلحاح تؤكد دلالته الضمنية رغبة الذات فى استعادة تكاملها إزاء عدوانية واقعها.

هذا هو المعنى الأساسى الذى تضمنته «الأيام» لطه حسين، حيث رحلة الفتى الذى واجه عجزه، وتحدى تخلف مجتمعه، وانتصر على عوامل الضعف داخله، والذى عاد إلى واحة الذاكرة، فى أحرج لحظات حياته (عام ١٩٢٦) في ذروة أزمة

كتاب« فى الشعر الجاهلى» فكانت هذه العودة إعادة بناء لماضى الذات، واجتلاء خلاقا لعناصر القوة التى حققت، معجزة الفتى فى الماضى، واغناء للامكانات التى تفجرت عنها قرارات الفتى نفسه فى مواجهة أزمة العشرينيات، ومن بعدها أزمات الثلاثينيات والأربعينيات، وغيرها من الأزمات المقدورة على كل من ينذر نفسه للحلم الجليل الذى يبشر بانتقال مجتمعه من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

***رسالةالتنوير**

هذا المعنى هو ماتنطوى عليه سيرة لويس عوض، تلميذ طه حسين، وحامل رسالته التنويرية إلى أقصى مداها، وذلك فى الجزء الأول الذى صدر منها بعنوان رئيسى هو :«أوراق العمر» وعنوان فرعى هو «سنوات التكوين»حيث يستعيد لويس عوض البدايات التى تضمنت النهايات ، وأومأت إلي حتمية حصاد «أوراق العمر» كلها.

صحيح أن أوراق العمر للويس عوض لاتبدأ من وعى درامى متوتر، يواجه أزمة مباشرة، حادة عنيفة، مثل تلك التى واجهها طه حسين عام ١٩٢٦، فكانت دافعا لرحلة الوعى المعاكسة فى الزمن، حيث بدايات «الأيام» ولحظة المواجهة الأولى بين الذات ومايعوق انطلاقها فى آفاق المعرفة. ومن المؤكد أن لويس

عوض لم يصدر كتابا أثار المؤسسات التقليدية وأهاجها واستعداها على نحو مافعل كتاب فى الشعر الجاهلى. ولكن فى «أوراق العمر» ما يصل بينها وبين الأيام التى عاناها طه حسين. إن التلميذ يذكر بأستاذه فى تحدى المؤسسات التقليدية للمجتمع. ويذكر بأستاذه فى بعض الوقائع الحياتية الدالة. وإذا كان طه حسين قد طرد من الجامعة عام ١٩٣٢ (تحديدا فى ٣ مارس) وكان طرده مفتتح تدخل السلطة السياسية فى البطش باستقلال الجامعة فإن لويس عوض كان على رأس الموجة الثانية من صور هذا التدخل، حين طرد من الجامعة مع أكثر من خمسين أستاذا ومدرسا بقرار من مجلس قيادة الثورة فى ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ (ووافق مجلس الوزراء على ذلك فى ٢١ سبتمبر ١٩٥٤). وإذا كان طه حسين قد عانى عنت حكومة صدقى باشا فإن لويس عوض قد عانى متاعب الوجه غير الديمقراطى للناصرية، حين اعتقل عام ١٩٥٩، وظل معتقلا قرابة عام إلى أن أفرج عنه عام ١٩٦٠. وإذا كان طه حسين ظل هدفا للاتهام بتهم العمالة والتبشير والكفر والإلحاد والانحلال والإقليمية فإن التهم الظالمة نفسها تصل بين التلميذ والأستاذ، وتفصل فى الوقت نفسه بين دعاة التنوير ودعاة الاظلام.

ومن الطبيعى- والأمر كذلك- أن تتخلق «أوراق العمر» التى

كتبها لويس عوض من بعض مكونات الوعي نفسه، حيث يتصل المثقفون الراديكاليون برابطة التحدى فى الدعوة إلى التنوير، وصفات التوتر التى لاتفارق هذا الوعى، نتيجة الصدام غير المتكافىء بين هؤلاء المثقفين ومجتمعاتهم المتخلفة. إنها الرابطة التى جعلت من أوراق العمر تحمل بعض المشابه البنائية التى تصل سنوات التكوين برحلة الأيام فى المغزى والمبنى على السواء. فهنا وهناك الاستدارة المنعكسة للزمن، حيث يبدأ الوعى المتوتر للأنا رحلته الاسترجاعية للماضى. وهنا وهناك انقسام الذات على نفسها لتصبح فاعلا للتأمل ومفعولا له.

وهنا وهناك البعد الدائرى للزمن فى فعل الكتابة، حيث كل ابتعاد عن نقطة البداية اقتراب منها. وهنا وهناك المغزى التمثيلى الذى تغدو معه السيرة الذاتية نوعا من أنواع ضرب المثل، أو الأمثولة التى تكتسب دلالتها على مستوى المبدع والمتلقى، فتؤكد لدى كاتبها معنى المقاومة وقيمة التحدى، وتؤكد لدى قارئها دلالة ماتنطقه من تمثيل لنموذج معرفى- أخلاقى لابد من اتباعه والإيمان بموقفه مهما كانت العقبات. وهنا وهناك- أخيرا- الشعور المغترب عن الحاضر، والألم المصاحب للإحباط المتولد عن تخلف الواقع وعدوانيته، ومايرصفه من قيود

تسجن الخطى وتعرقل تقدم المعرفة.

* تحدي الواقع

وأنا أتحدث عن الألم الذى يعرفه قراء طه حسين، حين يشير إلى الحاضر الذى يجعل الحر شاحطا في بلاد ليس فيها متسع، خصوصا «حين يكثر من حولك الأعداء.. ويسعى بك الساعون، ويكيد لك الكائدون» إنه الحاضر نفسه الذى يتحول فى الزمان، ويقسو فى الملامح والقسمات، فيجعل التلميذ الشيخ، لويس عوض، يردد فى أوراق العمر عبارات تذكرنا بعبارات أستاذه، خصوصا حين يتحدث عن أعدائه الأقوياء» ولكن الشعور الممض بالحزن الذى تنطقه أوراق العمر لافت للانتباه فاقع فى الدلالة لايوازيه سوى نبرة الإصرار على تحدى الواقع المتخلف الحاضر، على نحو يولد إحساسا مضادا موجبا يواجه سلب الإحساس الأول ويقابله كما تتقابل الأضداد. وإذا كان الإحساس السالب يدفع إلى التساؤل الضمنى عما إذا كانت الرحلة كلها تستحق مابذل فيها ومن أجلها، خصوصا حين تتداعى صور الفلظة والتخلف الإنسانى والجهالة على المستوى الفردى، وصورالظلم الناتج عن سخط المؤسسات التقليدية وتسلطها الارهابى على المستوى العام، فإن الإحساس الموجب يواجه سلبية نقيضه وينفيه بالإجابة التى تؤكد قيمة

الهـدف من الرحلة. وذلك فـى دلالة مـتكررة الرجع، تصل إلى ذروتها الختامية في الصفحة قبل الأخيرة من «أوراق العمر» حين نقرأ الأسطر التالية:

«وأنا الآن على بعد خمسين عاما من هذه الأحداث التى أسترجعها فى تأمل حزين ورغم خمسين كأسا من العلقم جرعتها حتى الثمالة، لست نادما على اختيارات حياتي، مع أنى أقترب من القبر ولا أملك شيئا من متاع الدنيا غير لقمتى وسترتي ووفاء الشباب من قرائي على تعاقب الأجيال، ولو عدنا إلى الوراء لبدأت كل شيء من جديد ، حتى حماقات حياتى» (ص٦٢٥-٦٢٦).

إن «التأمل الحزين» فى هذه الأسطر يدفع إلى التساؤل عن أسبابه وعن المبررات أوالعوامل التى جعلت من الخمسين عاما السابقة على لحظة التأمل خمسين كأسا من العلقم، ولهذا التساؤل أولويته البالغة، ونحن نتحدث عن لويس عوض على وجه الخصوص، فنحن نتحدث عن مثقف من نوع متفرد، أثمر في الدراسات الأدبية مايربو على عشرين كتابا من الكتب العلامات، ابتداء من «فى الأدب الانجليزى الجديث»(١٩٥٠) ومرورا «بالمؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»(٦٢-١٩٦٣) «والاشتراكية والأدب »(١٩٦٣) «والبحث عن شكسبير» (١٩٦٥)

«ونصوص النقد الأدبى» (١٩٦٥) «وعلى هامش الغفران» (١٩٦٦) «والثورة والأدب» (١٩٧٠) «وأسطورة أورست والملاحم العربية» (١٩٦٨).والقائمة طويلة بالغة الثراء. ولقد أنتج فى الفكر السياسى والاجتماعى مايزيد على عشرة كتب إشكالية، تصل ما بين «دراسات فى النظم والمذاهب» (١٩٦٢) «والجامعة والمجتمع الجديد» (١٩٦٤) «والحرية ونقد الحرية»(١٩٧١) «ودراسات فى الحضارة» (١٩٨٨) لتوصل وضعا يوجه «ثقافتنا فى مفترق الطرق» (١٩٧٤) ويحدد موقفا من «أقنعة الناصرية السبعة» (١٩٧٦) على نحو يظل الهدف النهائى متجها دائما «لمصر والحرية» (١٩٧٧) وأضف إلى هذه القائمة ما أثمره لويس عوض فى الترجمة، حيث قدم مالايقل عن ثمانية أعمال تأسيسية لكل من اسخيلوس وهوراس وشكسبيز وبن جونسون وشيللى وأوسكار وايلد. وأبدع فى المسرحية والشعر والرواية والسيرة الذاتية، ابتداء من «بلوتولاند» التى كانت إرهاصا بحداثة القصيدة العربية(١٩٤٧) وانتهاء بأوراق العمر(١٩٨٦). ولن يغيب عن البال لويس عوض المؤرخ الذى اقتحم «تاريخ الفكر المصرى الحديث» (١٩٦٩) بالجرأة نفسها التى كانت وراء الأطروحة الأساسية فى كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية» (١٩٨٠) الذى تمت مصادرته.

***تأصيل المنهجية**

وإذا أضفنا إلى هذه الكتابات الأدوار التى قام بها لويس عوض الأستاذ الجامعى فى تأصيل معنى الجامعية والمنهجية بالنسبة لتلاميذه، والمفكر الذى لم يتردد فى اقتحام حقول ألغام الواقع تأكيدا للاستنارة ومعنى حرية الفكر، والناقد الأدبى الذى لم يكف عن الدعوة اللاهبة إلى الجديد وتشجيعه ومتابعته عبر الأجيال المتلاحقة من الثلاثينيات إلى السبعينيات، إذا أضفنا إلى الكتابات الأدوار أدركنا أننا إزاء آخر الموسوعيين من التنويريين الذين يتمسكون بقيم العقل والعلم والتطور والحرية والعدل والديمقراطية تمسكهم بنسمات الحياة نفسها، بل إزاء اقصى ما وصل إليه التنوير العربى من آفاق راديكالية، قرنت اسم لويس عوض وحضوره وانجازه بالدعوة الدائمة للجديد والعداوة الضارية للقديم، لأكثر من نصف قرن.

هذا المثقف المتفرد الذى صار بإنجازه وأثره عنصرا أساسيا ومكونا فاعلا فى استنارتنا المعاصرة وفكرنا الحداثى وطموحنا الاجتماعى السياسى وتذوقنا الأدبى، هذا المثقف بدل أن يشعر بالفخر والزهو وأكاليل الغار والفرح بما أنجز وبما مثله ويمثله من قيمة، يسترجع حياته فى تأمل حزين، وشعور

ممض تتحول معه السنوات الخمسون من الصراع إلى خمسين كأسا من العلقم، نتجرعها معه ونتساءل عن سر هذه التعاسة التي لاتفارق المثقف الراديكالي في هذا العصر والتي تصل إلى أقصى مداها في «أوراق العمر».

هذا التساؤل تردنا إجابته إلى طبيعة عصر لويس عوض واختلافه عن عصر أستاذه طه حسين من ناحية، وإلى طبيعة الفارق بين فكر جيل طه حسين الليبرالي والفكر الأكثر راديكالية لجيل لويس عوض من ناحية ثانية، وإلى تغيرات وعي الأقلية التي لاتخلو منه كتابات لويس عوض من ناحية ثالثة. لقد طرد طه حسين من الجامعة في أوائل الثلاثينيات غير أنه عاد إليها محمولا على أكتاف طلابه بعد ثلاث سنوات أو أقل (تحديدا في ديسمبر ١٩٣٤) أما لويس عوض فقد طرد من الجامعة في الخمسينيات ولم يعد إليها إلى الآن، ولو حتى على سبيل الدعوة إلى القاء محاضرة عامة(محاضرة واحدة فحسب) في القسم الذي أسهم في تأسيس ما فيه من قيم علمية، ولقد وقع طه حسين تحت طائلة المساءلة القانونية في العشرينيات، ولكن التهمة حفظها وكيل نيابة مستنير، ودافع عنها وزير معارف مستنير(كان الوزير وفديا هو علي الشمسي وطه حسين من اعداء الوفد، أي الاحرار الدستوريين)، أما لويس عوض فقد

ألقى به في المعتقل، حيث واجه الإهانة والتعذيب. مع مئات من مثقفى مصر، وخلاصة وعيها، دون تحقيق قانوني، أو تهمة حقيقية، في مختتم الخمسينيات.

وإذا كان الجيل الليبرالى لطه حسين والعقاد وهيكل قد تحول عن جذريته العلمانية إلى إصلاحية مهادنة بعد معاهدة ١٩٣٦ التى كانت بمثابة«الحل الوسط الكبير» فإن لويس عوض ظلت راديكاليته قرينة منظور لايقبل المهادنة أو الهوادة، حتى بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، فهو- كما يصف نفسه بحق- «تقدمى فى الفكر والأدب، تقدمى في السياسة والاقتصاد، تقدمي فى القيم الاجتماعية تقدمى في المفاهيم الدينية».

ولقد كان الجيل الليبرالى، أخيرا يعيش اللحظات التاريخية الصاعدة لوحدة شطرى الأمة مع المد الزاهر لثورة ١٩١٩ وفى أعقابها، فى الوقت الذي كان يعيش مناخا من التسامح الاعتقادى جعل من شاعر مثل حافظ ابراهيم (صفى الامام محمد عبده شيخ الأزهر العظيم) لايتردد فى رثاء الدكتور شبلى شميل عام ١٩١٧ بقوله:

إيه شبلى قد أكثر الناس فيك الـ – قول حتى تفننوا فى عتابى

قيل: ترثى ذاك الذى ينكر النو ر ولايهتدى بهدى الكتاب؟!

قلت: كفوا فإنما قمت أرثى منه خلا أمسى طويل الغياب

كان حر الآراء لايعرق الختـ ـل ولايستبيح غيب الصحاب

أما جيل لويس عوض والجيل اللاحق فقد عاش عصرا مختلفا، واكتوى بالثمار التى خلفتها هزيمة ١٩٦٧، وماصاحبها من ظهور إسلام النفط والتطرف الدينى وانفلات النغمات الشائهة التى تحول أي خلاف إلى اتهام دينى أو غمز في المعتقدات، وذلك فى تصاعد إرهابى قمعى يوازي تصاعد الثروات النفطية ومصاحباتها الانفتاحية، على نحو غدا معه كل تراثنا التنويرى العظيم وحضوره الحى مهددا بإرهاب فعلى أداته الرصاصة لا الكلمة، وانتقلنا من استنارة الخطاب الأدبى لحافظ ابراهيم إلى خطاب مخالف، تسلطى، قمعى، صار معه لويس عوض (أجاكس عوض) الدمية التى تلهو بها أصابع هيئات التبشير ودوائر الاستعمار لتؤدى مايراد منها، فلا ترى أو تنطق إلا بتسبيح اليونان والروم والصلبان والجنرال يعقوب؟!. وحتى عندما يحصل هذا التنويرى العظيم على جائزة الدولة التقديرية، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، وبعد أن حصل عليها من هم أقل شأنا من تلامذته، تتعكر الفرحة المتأخرة بنعيب الطائفة والتعصب الجهول.

هذه الدوال التى تشير إلي متغيرات التاريخ تتحول إلى

مدلولات تبرر نبرة التأمل الحزين لصوت لويس عوض فى «أوراق العمر» بالقياس إلى غيرها من أيام الجيل السابق، وهى دوال تشد أوراق العمر إلى منطقة المذكرات التى توازى بين الوعى التاريخى والتوثيقى المرجعى فى نوع من الكتابة، يصل بين السيرة الذاتية من حيث هى نوع أدبى والكتابة التاريخية من حيث هى تأمل فكرى، فى فعل متحد يسعى إلى أن يكتشف العلة ويتغرف الأسباب الكامنة وراء تحولات المجتمع وتقلب أوراق عمره . وأول ماتتجلى لوازم ذلك لغة فى ضمير الخطاب الذى ينطق أوراق العمر، حيث تختفى الأنا الفردية، الطاغية فى حضورها المصاحب للخاصية الشعرية والوظيفة الإنفعالية التعبيرية للكلام، وتحل محلها أنا أخرى مثقلة بوعيها التاريخى، ومتميزةبلغتها الوصفية ذات الوظيفة الإشارية الغالبة . ومن خيوط التاريخ، تتشكل خلفية المشهد الذى تتحرك فوق مهاده هذه الأنا، في علاقات اجتماعية تبرز أبعادها الطبقية، وعلاقات سياسية لها طبيعتها الصراعية، وذلك على نحو يلتقى معه تسجيل ما هو خارج الأنا وتصوير ما هو داخلها، فى خطاب متباين المكونات، متعدد الوظائف ، يصل بين التأريخى الوثائقى والأدبى الانشائى.

ولكن علاقة الخارج بالداخل لافتة للانتباه فى أوراق العمر،

فالتركيز على الخارج أكثر من التركيز على الداخل، والأنا تبدو كأنها مغرمة بالفرار من ذاتها أكثر من الحديث المباشر عن نفسها. وسواء كان ذلك من الخصال النفسية الشخصية أو محاولة للفرار من انفعالات التأمل الذاتي الحزين أو نتيجة مباشرة لطبيعة الوعي التاريخي فإنه يجعل من «أوراق العمر» تشكيلا متميزا على المستوى الأدبي للسيرة الذاتية، أعني تشكيلا ينطبق عليه ماقاله اليوت من أن الشعر(ومن ثم الكتابة) فرار من الشخصية وليس تعبيرا عنها. «وأوراق العمر» من هذا النوع من الكتابة. إنها تتكون من تسعة عشر فصلا. ثمانية منها عن الأحداث السياسية والشخصيات والنماذج النمطية الدالة على الواقع السياسي الاجتماعي، ابتداء من ريا وسكينة وأدهم الشرقاوي ومارجريت فهمي، مرورا بالعنف السياسي والانقلاب الدستوري الأول(أحمد زيور) والانقلاب الثاني(محمد محمود ذواليد الحديدية) والانقلاب الثالث (اسماعيل صدقي وأصحاب المصالح الحقيقية) وانتهاء بمولد الفاشية المصرية ، وثلاثة فصول عن العائلة تشير إلى ما قبل الذكريات وبروفيلات الأقرباء، وأربعة فصول عن الأساتذة والزملاء، حيث العمالقة الثلاثة(طه حسين والعقاد وسلامة موسى) وزملاء كلية الآداب الذي يمثلون لوحة شرف الجامعة المصرية التي ينبغي أن تكون

موضع فخار الأجيال المتعاقبة من أبناء كلية الآداب، عسى أن تدفعهم إلى العمل على استرداد المجد الذي كان. ولايبقى خالصا للذات سوى أربعة فصول، فحسب، عن اليقظة المبكرة وسنوات التكوين وذكريات المدرسة الثانوية وبدايات الرحلة. وحتي هذه الفصول تحدق العين فيها صوب الخارج أكثر من الداخل، وتبدو الذات وكأنها تنفر من كل ما هو شخصى حميم، فالقرار الفاشل للذهاب إلى أمريكا فى سن الرابعة عشرة على سبيل المثال، والتجربة الجنسية الأولى والقصيدة الأولى، وتفاصيل العلاقة الحميمة بالأصحاب،- كل ذلك يمر سريعا كاللمح، كما لو أن الأنا التى تقص السيرة تذكرة لاستكمال عناصر المشهد، وذلك مقابل التأنى ازاء ما يقع فى الخارج، التأنى الذي يصل إلي حد التوثيق والعودة إلى صحف العصر ومؤلفاته فى الكتابة عن ريا وسكينة أو مرجريت فهمى أو أدهم الشرقاوى(وللاختيار دلالة الأمثولة فى هذا المقام).

وبقدر ما يلمح دارس الفكر ملامح الوعى التاريخى الذى يسيطر على أوراق العمر فإن الناقد الأدبى يلمح نزوعا كلاسيا موازيا، واذا كان اليوت الذى استشهدت به يعد نموذجا للاحياء الكلاسى، فإن لويس عوض نموذج لنزعة كلاسية من نوع مقارب. هذه النزعة هى التى جعلته يميل إلى الأدب العقلانى

الواقعى، والنقد التفسيرى، التاريخى، وينفر من العبثية والسريالية فى الأدب، وعلم المعانى الجديدة(السيمانطيقا الجديدة) عند أوجدن، ومن البنيويات الأحدث بمعناها الشكلى أو التليدى فى النقد الأدبى. إنها النزعة التى تبحث عن السببية المنطقية فى فهم تشكل المعنى للعمل وعن البيئة الاجتماعية فى تفسير تولده وهى نفسها الوجه الأدبى لمكونات الوعى التاريخى الذى تنطقه «أوراق العمر» وتتأسس به.

*** أوراق العمر**

والحرص على منطق السببية التوليدية هوالمسئول عن مجموعة من الأوراق الدالة الكاشفة فى سنوات التكوين من أوراق العمر، سواء بالمعنى الأدبى أو الاجتماعى أو حتى اللغوى. والمقارنة التى عقدها لويس عوض بينه وبين نجيب محفوظ لافتة في هذا المجال، وهي التيمة الأساسية فى الفصل الرابع كله عن اليقظة المبكرة. هنا، نواجه المغايرة فى التنشئة الاجتماعية، وهى مغايرة تتجسد خلال ذكريات ١٩١٩ التى يعكسها نجيب محفوظ(وهو أكبر من لويس عوض بثلاثة أعوام فهو من مواليد الجمالية فى ١١ مارس ١٩١١ ولويس عوض مواليد المنيا ٥ يناير ١٩١٤) على مرايا شخصياته وأحداث روايته «بين القصرين» ، حيث تتواري ثورة ١٩١٩ فى خلفية

الأحداث إلى حد أن البصر لايرى منها شيئا، سوى أن أحد أبناء السيد أحمد عبد الجواد قد قتل مصادفة برصاصة فى ظهره من بنادق الانجليز، فى آخر يوم من أيام الكفاح الوطنى.. أما صدارة الأحداث فهى مخصصة تماما للسيد أحمد عبد الجواد ، نموذج تجار الغورية من الأثرياء التقليديين الذيم لم تتعمق الثورة وعيهم، والأرجح- فيما يقول لويس عوض- أن نجيب محفوظ رسم نموذج السيد عبد الجواد من تجربة واقعية مباشرة، فقد كان أبوه، في مرحلة من مراحل صباه يدير محلا لبيع النحاس فى الجمالية.

وعلى النقيض من ذلك: الشريحة الاجتماعية التى ينتمى إليها لويس عوض ، بأنماطها الثقافية التى تتمتع بحظ وافر من التعليم والعلمانية من ناحية، وبوعى الأقلية الطائفية من ناحية ثانية.. وإذ يشكل ذلك بذور بدايات اليقظة ويرويها فإنه يتجه بأوراقها الى الوفد فى الانتماء السياسى الباكر، حيث تكتمل العقيدة الوفدية (الوطنية والديمقراطية) ما بين عام ١٩٢٢ تاريخ عودة الأب الموظف حنا عوض من السودان وعام ١٩٢٧ تاريخ وفاة سعد زغلول.. ويظل الوفد طوال صفحات أوراق العمر ممثلا للعلمانية والوحدة الوطنية ووحدة المواطنة لاينازعه فى ذلك حزب آخر.. بل تزداد عقيدته تأسيسا بتعرف الفكر

الماركسي في مرحلة الجامعة ،ويلفتنا هذا التكييف المتميز للوفد إلى بدايات الوعي السياسي بالمسألة الطائفية، حيث يلتقي النفور من الحزب الوطني بدعوته القائمة على إلهاب الشعور الديني والهجوم على السير ايلدون جورست(خليفة كرومر) بسياسته التي قامت على التودد إلى الرأى العام الاسلامي وإثارة الفتن لتعطيل الحركة الوطنية.

وفي بعض ذلك ما يلقي الضوء على الأسباب التي تغدو العلمانية نتيجة لها ، حيث يتضافر الوعي السياسي بالمسألة الطائفية مع عمليات المثاقفة والتنشئة الاجتماعية داخل الشريحة الأسرية والطبقية، وتتشكل قيمة العمل بالنسبة لأسرة تقدس التعليم وتتضامن لاتمامه إلى أقصى حد مستطاع أو متاح، فهي أسرة تجد ملاذها في العلم ماظلت لاتشتغل بضبط المجتمع أو انضباطه.. والهوية العلمانية لأفراد هذه الأسرة تعبير (مباشر أو غير مباشر) عن وضعها الاجتماعي والطائفي، ودلالة صورة الأب كاشفة في السياقات التي تجسده وهو يشرح لابنه دور رجال الدين في منع نهضة تركيا ومصر والبلاد العربية، وفي تعطيل بناء الدولة العصرية فيها على غرار الدولة الأوربية.

هل كانت بدايات الوعي السياسي بالمسألة الطائفية قرينة

التوجه التعليمى من ناحية والدعوة إلى العلمانية من ناحية ثانية؟
إن أهمية الحرص على اكتساب لغة الآخر(الغرب) والتفوق فيها، والتسليم بأن اتباع نموذجه الثقافى(ومن ثم الحضارى والسياسى) هو السبيل إلى الخلاص من التركيبة السياسية الاجتماعية الفكرية المتدنية أمر لاتخطئه العين فى «أوراق العمر»، خصوصا حين نعود إلى نموذج الأب والأعمام وأبناء الأعمام، حيث ثقافة الآخر ولغته وآدابه وعلمانياته هى الطريق السريع لاكتساب حضارته، وحيث حضارته (فى بعدها غير الاستعمارى غير الاستغلالى) دعوة إلى إنسانية تتجاوب مع علمانية الوفد التى تقرن الوحدة الوطنية بالنزوع الهيومانى لوحدة المواطنة الإنسانية فى الحضارة.

هذه الدائرة هى التى يتسرب منها كل ما يخل بالحياد البارد لمنطق السببية التوليدية فى التفسير الاجتماعى، فيفسح المجال لمتفجرات دلالية شعورية، وآليات دفاعية لاتفارق عمليتى العقلنة والتبرير بمعناهما المستخدم فى التحليل النفسى، خصوصا حين تدخل الأنا فى علاقة تضاد مع نقائضها على المستوى الاجتماعى أو السياسى أو الثقافى الذى يلتبس بالمستوى الدينى أو يومىء اليه. عند ئذ، يهتز الحياد التحليلى الواصف مفسحا المجال للسخرية أو الإشارة اللاذعة، وفى سياقات تبدو

معها الذات كما لو كانت قد ملت الفرار من وطأة انفعالها، وقررت مواجهة الجميع: الأصدقاء الذين يهادنون والرفاق الذين ينكصون والزملاء الذين يتراجعون، والأعداء الذين يسفون، ويتجاور فى هذه السياقات الشعر «السخيف» لأحمد شوقى مع الإشارة إلى كبار المستنيرين الذين يعادون الثيوقراطية «ولكنهم يدورون ويناورون فيما يكتبون خوفا من الغوغاء والكهنة» وفي الوقت نفسه، تتجاور «السوقة والغوغاء» مع «الرجعية العربية»، ويتراصف كلاهما مع «بعض المثقفين المصريين» الذين فتحوا دمل التعصب الدينى فطفح ما فيه من قبح على السطح.

ولعل رواسب النزعة الفرعونية التى لم تبن عن نفسها سوى مرة واحدة فى «أوراق العمر»، وفى عجلة منبترة، هى رد الفعل المصاحب لأزمة الوعى القبطى عند لويس عوض، وآليته الدفاعية التى يضطر اليها مرغما عندما يجد نفسه هدفا لهجوم كاسح، ظالم إرهابى، باسم العروبة مرة والإسلام مرات. عندئذ، يمكن أن يحس أفراد العوضية ... إحساسا عميقا ليس فقط بفرعونيتهم ولكن أيضا أنهم من نسل ملوك مصر القديمة(ص٥٥).

ومن المؤكد أن لويس عوض يعرف أن العرب ليسوا كلهم أعرابا، وأن فرعونيته لاتتناقض مع عروبته بل تتكامل معها، وأن

عروبته مكون أساسى من ثقافته وإسهامه. ومن المؤكد أيضا أن كتاباته وإنجازاته أضافت إلى العروبة والعربية مالم يضفه الكثيرون ممن يتشدقون بالعروبة وينافحون عن العربية.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٥٥٢٨

I.S.B.N 977-01-4458-4



مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه واحد

بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٥



مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

